

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DIBUJO I (DIBUJO Y GRABADO)



LA ACTIVIDAD GRÁFICA DE GRUPO QUINCE

TESIS DOCTORAL DE:
MÓNICA GENER FRIGOLS

DIRIGIDA POR:
MARGARITA MARÍA GONZÁLEZ VÁZQUEZ

Madrid, 2013

LA ACTIVIDAD GRÁFICA DE GRUPO QUINCE



tesis doctoral

Mónica Gener Frigols

Madrid, 2013



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo I



TESIS DOCTORAL

LA ACTIVIDAD GRÁFICA DE GRUPO QUINCE

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR
MÓNICA GENER FRIGOLS

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA:
MARGARITA M^a GONZÁLEZ VÁZQUEZ

MADRID, 2013

LA ACTIVIDAD GRÁFICA DE GRUPO QUINCE

doctoranda :: MÓNICA GENER FRIGOLS

directora :: MARGARITA M^a GONZÁLEZ VÁZQUEZ

departamento :: DIBUJO I

facultad :: BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

agradecimientos

El carácter de la presente investigación y el dilatado periodo en el que se ha llevado a cabo, tienen como consecuencia la contribución de numerosas personas sin las que este trabajo no hubiera sido posible. Por este motivo, desde estas líneas quisiera expresar, en primer lugar, mi más sincero agradecimiento a Margarita González por su labor de dirección y apoyo constante. Su visión sobre el tema y sus pertinentes consejos han supuesto una parte fundamental de este trabajo.

Especial reconocimiento merecen las personas que formaron parte de Grupo Quince y que tan generosamente me han contado sus recuerdos ofreciéndome un fragmento de su historia y aportando un valioso testimonio que ha sido el cimiento fundamental de este estudio. La visión, después de casi 40 años, de artistas, directivos, estampadores y otras personas vinculadas a Grupo Quince, ha constituido la parte más enriquecedora de la investigación. Por esta razón, quiero expresar mi más profundo agradecimiento a Monirul Islam, Antonio Lorenzo, Denis Long, Óscar Manesi, Don Herbert, Dimitri Papagueorguiiu, Niels Borch Jensen, Carmen Giménez, José Ayllón, María Corral, Valle Quintana, José Hernández, Coca Garrido, Rosa Biadiú, Mitsuo Miura y a todas las personas que de una forma u otra me ha regalado su tiempo y en algunos casos me han obsequiado con su amistad.

De entre todas las aportaciones quisiera destacar la realizada por Mary Claire Decay, viuda del pintor Salvador Victoria y socia de Grupo Quince, sin cuyos documentos sobre las actividades y organización interna del Grupo, este trabajo hubiera quedado mermado. Así mismo, expresar mi profunda gratitud a Ramiro de Undabeytia y a Pepa Castillo por ceder desinteresadamente su obra, no sólo para su estudio y catalogación, sino también para exposiciones como la realizada en el Museo del Grabado de Fuendetodos. Y por último, nunca llegaré a agradecer lo suficiente al fotógrafo Luís Pérez-Mínguez su generosa contribución a esta Tesis con la cesión de las fotografías realizadas durante aquellos años 70, que nos han permitido descubrir a los verdaderos protagonistas de esta historia y el lugar dónde se desarrolló todo su trabajo.

También quisiera dar las gracias a Álvaro Paricio Latasa por haber hecho posible mi primer trabajo en un taller de grabado y al Ministerio de Educación por concederme una beca predoctoral merced a la cual se inició esta tesis. Asimismo, agradecer a las personas que me han facilitado la labor investigadora. Especial recuerdo merecen los consejos y siempre acertadas sugerencias de Clemente Barrena y Javier Blas, ambos pilares de la Calcografía Nacional; y el apoyo de Carmen Rodríguez Perales, de la sección de dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional. Agradecer a todos los organismos depositarios de las obras consultadas como el departamento de Registro de Obras de Arte del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía así como del Museo de Arte Contemporáneo del Conde Duque de Madrid.

Por último, gracias a todos los que me habéis apoyado durante estos años. A los que en la recta final habéis hecho que esta tesis vea la luz, a mi padre por sus correcciones y en especial a Markus por su gran trabajo con la maquetación. Gracias de corazón a mi familia por las palabras de ánimo y comprensión en los momentos más críticos. Y para terminar y con especial cariño, gracias sobre todo a Alberto, Rodrigo y Alicia por estar incondicionalmente cerca de mí y permitirme crecer, compartir y aprender juntos.

LA ACTIVIDAD GRÁFICA DE GRUPO QUINCE ::

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I. CONCEPTOS GENERALES ASOCIADOS AL ARTE GRÁFICO CONTEMPORÁNEO001

I.1. La estampa original frente al grabado de reproducción. El pintor-grabador	001
I.2. La figura del editor de estampas	007
I.3. La importancia del proceso técnico y la estampación. Figuras relacionadas	011
I.4. El taller-editora de obra gráfica. El modelo norteamericano	017

II. ANTECEDENTES: APROXIMACIÓN EN ESPAÑA AL GRABADO ORIGINAL029

II.1. <i>Los 24. La Agrupación de Artistas Grabadores. Los Salones Nacionales de Grabado</i>	029
II.2. Los Libros de Bibliófilo	031
II.3. <i>La Rosa Vera. Col·leció de gravats contemporanis</i> , vol. I (1949-1950) y vol. II (1950-1951). <i>Los artistas grabadores</i> , vol. I (1955-1956) y vol. II (1956-1957)	033
II.4. Estampa Popular (1959-1976)	037
II.5. El Taller de <i>Los Parias</i> (1957-1960)	039

III. SITUACIÓN ARTÍSTICA, SOCIAL Y CULTURAL DE LOS AÑOS 70 EN ESPAÑA. OTROS TALLERES, EDITORAS Y GALERÍAS.041

IV. GRUPO QUINCE047

IV.1. Creación, organización y objetivos.	
IV.1.1. Anteproyecto. Creación de las bases de la Sociedad.	047
IV.1.2. Formalización y registro de la sociedad anónima. Comienzo de las primeras actividades. Ubicación del taller y la galería.	048
IV.1.3. Socios y cargos directivos.	051
IV.1.3.1. Dirección artística: - José Ayllón (1971-1980) y - María Corral (1971-1981).	052
IV.1.3.2. Dirección comercial: Carmen Giménez (1973-1978)	056
IV.1.3.3. Socia y colaboradora honorífica: Juana Mordó	058
IV.2. Funcionamiento del taller. Responsables y colaboradores.	061
IV.2.1. Grabado calcográfico	061
IV.2.1.1. Maestros de taller: - Dimitri Papagueorguiu (1971-1972) - Antonio Lorenzo (1972-1976) - Óscar Manesi (1976-1985)	062
IV.2.1.2. Estampadores: - Faik Husein (1971) - Abu Ali Abdel Aziz (1972-1974) - Virgilio Pandy Aviado (1973) - Monirul Islam (1973-1975) - Niels Borch Jensen (1974-1976) - Ramiro de Undabeytia (1977-1985)	070
IV.2.1.3. Colaboradores: - Rosa Biadiú (1972-1977) - Coca Garrido (1976-1978)	077
IV.2.2. Litografía	079
IV.2.2.1. Técnicos litógrafos: - Manuel Repila (1971-1973) - Don Herbert (1974-1980)	079
IV.2.2.2. Estampadores: - Denis Long (1974-1977) - Manuel Pérez (1978-1980)	085
IV.2.3. Serigrafía: Abel Martín, Taller Giménez-Espinoza y Taller IberoSuiza.	088
IV.3. Actividad editorial	091
IV.3.1. Características de las ediciones: - La edición. Limitación de la tirada. - La edición de las carpetas - Co-ediciones con las galerías madrileñas: Vandrés, Juana Mordó, AeIe, Theo y Egam. - Encargos: Carpeta <i>A la Resistencia Chilena</i> - Material: matrices, papel y tintas.	091

LA ACTIVIDAD GRÁFICA DE GRUPO QUINCE

J

intro

K

IV.3.2. Carpetas editadas, co-editadas o realizadas por Grupo Quince:

096

- Antonio Saura. *The king, cuatro retratos imaginarios de Felipe II*, 1968-71.

- Antonio Saura. *Le chien de Goya*, 1968-72.

- José Hernández. *Ópera*, 1971.

- Francisco Peinado. *Glosa*, 1971.

- Antonio Saura. *Los curas de abril*, 1960-1972.

- Robert Smith. *Desiderata*, 1972.

- Antonio Saura. *Rembrandt*, 1973.

- Antonio Saura. *Nocturno*, 1973.

- Varios autores. *Homenaje a Chicharro: 9 Cartas de noche*, 1972-74.

- Fabrizio Plessi. *Rapporto sull'acqua*, 1974.ç

- Ernesto Deira. *Pantaleón y las visitadoras*, 1974.

- José Hernández. *Bacanal*, 1975.

- José Guerrero. *El color en la poesía*, 1975.

- Joan Hernández Pijuan. *Proyectos para un paisaje*, 1976.

- Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez. *Libro a cuatro*, 1978.

- Fernando Zóbel. *Las cuatro estaciones*, 1980.

- Carmen Laffón. Carpeta conmemorativa del bicentenario del Banco de España, 1982.

- Gerardo Delgado. *Las ruinas*, 1984.

IV.3.3. Series editadas por Grupo Quince:

117

- Joaquín Mouliáa. *Prisma triangular*, 1972.

- Darío Villalba. *Manipulaciones*, 1972.

- José María Yturralde. *Formas imposibles*, 1974.

- Luis Gordillo. Serie de 14 litografías, 1979.

- José Guerrero. *Azul, Verde, Rojo y Negro*, 1980.

- Miguel Ángel Campano. *Gran vía*, 1981.

IV.3.4. Ediciones destacadas.

123

Obra gráfica editada por Grupo Quince de los artistas: Lucio Muñoz, Rafael Canogar, Andrés Nagel, Leopoldo Nóvoa, Carmen Laffón, Amadeo Gabino y Juan Navarro Baldeweg.

IV.4. Actividad comercial y expositiva

129

IV.4.1. Relación con otras galerías y editoras.

129

IV.4.2. Invitaciones, tarjetas y catálogos. El diseñador Diego Lara.

132

IV.4.3. Exposiciones en galerías españolas de obra editada por Grupo Quince

135

IV.4.4. Exposiciones en la galería de Grupo Quince

141

IV.4.4.1. Exposiciones de artistas españoles

141

IV.4.4.2. Otras exposiciones relevantes. Presentación de la revista Separata.

146

IV.4.4.3. Exposiciones de artistas extranjeros.

147

IV.4.5. Exposiciones fuera de España.

155

IV.5. Últimos proyectos y clausura de Grupo Quince.

159

V. CATALOGACIÓN DE LA OBRA EDITADA POR GRUPO QUINCE

165

V.1. Modelo de asiento de la estampa y la carpeta.

165

V.1.1. Catalogación de estampas editadas por Grupo Quince

170

V.1.2. Catalogación de carpetas editadas por Grupo Quince

180

VI. CONCLUSIONES

193

VII. BIBLIOGRAFÍA

199

VIII. APÉNDICES

211

VIII.1. Documentación interna de Grupo Quince

211

VIII.2. Relación de catálogos y folletos de exposiciones realizadas por Grupo Quince en España y en el extranjero.

212

VIII.3. Textos incluidos en carpetas editadas por Grupo Quince

214

VIII.4. Listado de entrevistas por orden cronológico

224

VIII.5. Glosario de términos sobre procedimientos y técnicas del arte gráfico empleados en la obra editada por Grupo Quince.

225

VIII.6. Glosario de términos sobre la edición y nomenclatura de las estampas.

230

VIII.7. Listado de abreviaturas

232

IX. ABSTRACT. RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL EN INGLÉS

233

INTRODUCCIÓN

Objeto de estudio

El presente estudio acomete el análisis de un periodo crucial en la historia del grabado del siglo XX en España, con el propósito de destacar la labor llevada a cabo por el taller, editora y galería que con el nombre de Grupo Quince¹ impulsó la actividad gráfica española, situándola dentro de los parámetros contemporáneos que actualmente rigen esta disciplina artística.

Bajo el título: “La actividad gráfica de Grupo Quince” se pretende abordar la extensa labor editorial desarrollada durante más de diez años en Madrid, resaltando el carácter pionero de algunas de sus propuestas, sus logros sobre la edición y la difusión de la obra gráfica de artistas españoles y extranjeros, así como el carácter colaborativo de los trabajos realizados en el taller por pintores y escultores bajo la dirección de excelentes grabadores.

Con el objeto de justificar la decisiva aportación de Grupo Quince, se revisan los principios y características que definen el arte gráfico para establecer la lectura que actualmente debemos hacer de esta disciplina artística. Se analizan los conceptos que más han influido en esta nueva visión y valoración de la obra gráfica, y se repasan los antecedentes inmediatos a la formación de Grupo Quince. Una vez establecido el contexto y los antecedentes se aborda un profundo análisis sobre su actividad editorial, comercial y expositiva, así como el trabajo desarrollado por los directivos, los técnicos y los artistas que participaron en este proyecto pionero en la gráfica española.

Justificación del proyecto

Este trabajo se emprende desde la convicción de la necesidad de dejar constancia por escrito de manera rigurosa y documentada, de la labor desarrollada por Grupo Quince durante los 14 años que mantuvo su actividad, así como del legado que dejó. La escasez de documentación y de estudios precisos sobre el tema justifica la necesidad de esta investigación, ya que es trascendental para la valoración de los antecedentes inmediatos del arte gráfico actual, rescatar y poner en valor toda su extensa y destacada aportación.

¹ “Grupo Quince” alude directamente al número de miembros integrantes en la Sociedad Anónima creada el 31 de marzo de 1971 en Madrid. Los términos más empleados para nombrar la sociedad encontrados en la distintas fuentes documentales son: “Grupo Quince”, “Grupo 15” y “g. QUINCE”. Se ha convenido en utilizar “Grupo Quince” en la totalidad del texto, por ser el término más generalizado.

Por lo tanto, nuestro trabajo tiene como objeto el análisis de los importantes cambios que ha ido experimentando la obra gráfica en España en los últimos 40 años, para reivindicar la magnitud de la contribución realizada por Grupo Quince dentro de este proceso, y defender y ensalzar su papel protagonista en la evolución y consolidación del arte gráfico. La ausencia de un estudio profundo, crítico y descriptivo previo sobre el tema, nos ha inducido a abordar esta defensa con la intención de demostrar por qué, cómo y a través de qué personas, Grupo Quince marcó las directrices que definen el arte gráfico en la actualidad. Así como describir por primera vez el contexto favorable que se estableció para la difusión de la obra gráfica, y sobre todo el escenario de colaboración, aprendizaje y experimentación que se originó entre los artistas y los técnicos desencadenando la creciente participación del artista de otras disciplinas en el ámbito de la gráfica.

Este proyecto se inició en 1994 entrevistando a muchas de las personas que mantuvieron un estrecho vínculo con Grupo Quince. Directores, artistas, técnicos, estampadores, socios y otros miembros fueron definiendo un proyecto que crecía a medida que se sucedían los testimonios. Todas las conversaciones quedaron registradas proporcionando una documentación muy valiosa que hacía posible el desarrollo de este estudio, partiendo de la escasa documentación encontrada. Este archivo sonoro junto a los textos y estampas conservadas en los fondos de la Biblioteca Nacional de España, fueron el inicio de una investigación que a lo largo de los últimos años ha ido ampliándose y concretándose en varias publicaciones y exposiciones, entre las que destacamos el artículo “Grupo Quince” en la revista *Grabado y Edición*²; o la exposición *La palabra grabada. Cuatro entrevistas y ocho carpetas editadas por Grupo Quince*³, celebrada en Fuendetodos (Zaragoza) en 2008.

Por otro lado, la oportunidad de estudiar otros proyectos similares acaecidos en Estados Unidos gracias a una estancia en la Universidad de Irvine y Long Beach en Los Ángeles (California) en 1996 y 1997 respectivamente, propició la argumentación de uno de los puntos importantes sobre los que se apoya esta tesis: la implantación de Grupo Quince, por primera vez en España, del modelo de taller-editora-galería utilizado con excelentes resultados a partir de los años 50 en Norteamérica. Así mismo, fue también relevante el trabajo llevado a cabo en el taller-editora EEGEE- 3 en Madrid durante entre 1992 y 1995. Gracias a estos años de experiencia fundamentales para el descubrimiento de los mecanismos de edición y colaboración, se pudo comprobar la importante relación que se establece entre el artista y el técnico grabador en un entorno propicio para la creación. En base a estas experiencias y conscientes de la necesidad de realizar un estudio más profundo, descriptivo, crítico y documental con toda la información que durante casi 20 años se ha ido compilando, se ha formalizado el presente trabajo. A medida que ha pasado el tiempo, la percepción de la necesidad de reunir, ordenar y dejar testimonio por escrito de toda esta información para que no se pierda o desvirtúe, y para que sirva para posteriores estudios sobre el tema, ha pasado a establecer posiblemente la principal motivación para abordar esta investigación.

Objetivos

Este proyecto pretende dejar constancia documental de la labor editorial y expositiva desarrollada por Grupo Quince entre 1971 y 1985, ya que actualmente no existe ningún trabajo previo que recoja la totalidad de las ediciones, ni las exposiciones llevadas a cabo en su galería o en otros espacios de arte españoles o extranjeros. Por esta razón, se abordan estos proyectos de manera pormenorizada y se elabora un catálogo razonado con la totalidad de la obra editada por Grupo Quince. Esta catalogación aporta por primera vez

² Mónica Gener. “Grupo Quince”. *Grabado y edición*, nº 7. (Marzo, 2007): pp. 6-12.

³ Mónica Gener. La palabra grabada. *Cuatro entrevistas y ocho carpetas editadas por Grupo Quince*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza y el Consorcio Cultural Fuendetodos, 2007. [Catálogo de la exposición celebrada desde el 1 de diciembre de 2007 al 13 de enero de 2008. Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga, Fuendetodos (Zaragoza). El catálogo contiene las entrevistas mantenidas con Óscar Manesi, Ramiro Undabeytia, José Hernández y José Ayllón. Así mismo, incluye las reproducciones de las estampas de ocho carpetas editados por Grupo Quince, junto a los textos que las acompañan.]. Dos años antes de la realización de esta exposición, se celebró en el mismo lugar la muestra *Grupo Quince (1972-1975)*. *Colección privada de Antonio Lorenzo*. Con motivo de la misma se editó un catálogo en el que se reproducían las obras expuestas junto a una breve introducción de Antonio Lorenzo, y los textos: “El Grupo Quince: Pintores que graban y algo más” de Coca Garrido y “En colaboración” de Mónica Gener.

la relación de todas las ediciones incluyendo la reproducción de cada estampa junto a sus características, conformando una referencia clave para futuras investigaciones sobre esta materia.

Otro de nuestros principales objetivos es mostrar la gran trascendencia que supuso la implantación del modelo taller-editora-galería, ya que consideramos que Grupo Quince fue precursor en España de dicho esquema de organización que estaba en esos momentos afianzándose con gran éxito en Estados Unidos. Esta forma de gestión que engloba en un proyecto integral al artista, al editor y a los técnicos; favorece el control de todo el proceso de creación, colaboración, edición, difusión y comercialización, aportando una nueva forma de entender la creación gráfica que se ha mantenido hasta nuestros días.

Es también nuestra intención recoger y ensalzar el esfuerzo que los directivos y técnicos de Grupo Quince realizaron, con el fin de motivar y mostrar las posibilidades del grabado y la litografía a casi un centenar de artistas que trabajaban en otras disciplinas, así como de instruir y sensibilizar a un público no iniciado en el arte gráfico. Personas tan importantes para el arte español como María Corral, Carmen Giménez o José Ayllón dirigieron con excelente criterio el proyecto editorial, acompañados por grabadores y litógrafos altamente cualificados como Antonio Lorenzo, Óscar Manesi o Don Herbert.

Por último queremos defender la importancia de casi un centenar artistas que participaron en este proyecto, entre los que se encontraban: Antonio Saura, José Guerrero, Rafael Canogar, Carmen Laffón o José Hernández. La mayoría de ellos eran pintores y escultores sin experiencia previa en el grabado o la litografía, que tuvieron la oportunidad de iniciarse y experimentar con excelentes profesionales realizando obras que son un referente de la gráfica de los años 70. Incidimos sobre todo en el hecho de que casi todos ellos continuaron utilizando el grabado como medio de expresión, elevando el prestigio de esta disciplina a cotas nunca antes alcanzadas. Así mismo, queremos demostrar como Grupo Quince representó durante los años que estuvo activo, un entorno único en ese momento en la capital, en el que se dieron cita destacadas personalidades del arte y la cultura, y donde pudo verse por primera vez en Madrid, no sólo obra gráfica de artistas españoles, sino de importantes artistas extranjeros como Jim Dine, Jasper Jones o Frank Stella.

Descripción del trabajo. Estructura.

Este trabajo se articula en tres partes diferenciadas:

- 1.-** Análisis de algunos de los conceptos más significativos vinculados al arte gráfico contemporáneo, y la descripción de la situación en la que se encontraba el grabado en España antes de la formación de Grupo Quince.
- 2.-** Revisión del contexto artístico durante los años de mayor actividad de Grupo Quince, y estudio pormenorizado de su actividad gráfica y de las personas responsables del proyecto. Este apartado recoge desde la creación, organización y objetivos de Grupo Quince, hasta sus principales aportaciones en carpetas, series de grabados, exposiciones, catálogos; así como sus relaciones con otras galerías y editoras tanto en España como en el extranjero.
- 3.-** Catalogación de toda la obra gráfica editada por Grupo Quince como constatación de su extensa labor editorial y su valiosa aportación a la gráfica española contemporánea. Se incluye la descripción pormenorizada del modelo de asiento utilizado y la ficha técnica completa junto a la imagen para la facilitar posteriores investigaciones sobre el tema.

Indicados estos tres puntos básicos sobre los que se estructura este estudio, pasamos a precisar el contenido de los diferentes apartados. En el primer capítulo se realiza una aproximación al término “estampa original”, ya que se ha considerado que es el concepto que mejor representa los valores de la gráfica contemporánea, actuando como principal elemento diferenciador con lo que denominamos grabado de reproducción. En este primer punto, se expone la complejidad de establecer una única y acotada definición de estampa original, y se realiza una aproximación para establecer el significado actual del término.

Conociendo los cambios y aportaciones de la estampa original, y analizadas las diferencias con el grabado de reproducción, podremos defender cuales fueron las principales aportaciones de Grupo Quince, ya que uno de los elementos clave que definen la estampa contemporánea está directamente vinculado con la incursión del artista en un campo históricamente reservado al grabador de oficio.

Se ha considerado importante introducir en este punto, asociado directamente al concepto de estampa original, la figura del “pintor-grabador”, ya que el arte gráfico de las últimas décadas se ha enriquecido extraordinariamente gracias al trabajo de pintores y escultores en este campo. Ellos han aportando sus imágenes y métodos de investigación y han hecho que el grabado alcance un nivel destacado como medio de expresión artística. Veremos pues, el giro significativo que ha sufrido el arte gráfico como consecuencia del uso de la técnica por parte de artistas de otras disciplinas y la formación de una estructura para la práctica y difusión de las obras.

Revisados los conceptos de “estampa original” y de “pintor-grabador”, se introduce la figura del editor por considerar que la estampa abarca, por una parte, su concepción, el desarrollo técnico y su carácter artístico; y por otra, el proceso de edición y los cauces de comercialización. Así pues, se realiza una revisión del trabajo del editor como soporte fundamental para la difusión de la estampa y como referencia para el posterior análisis y valoración del trabajo de edición llevado a cabo por Grupo Quince.

En este apartado se destaca el carácter dinamizador del editor en la comercialización de la obra gráfica, y el apoyo que ofrece a los artistas. Se abordan los aspectos vinculados a la producción de estampas, su mercado y la función que desempeñan los editores. Se han escogido las figuras de Ambroise Vollard (Saint-Denis, Isla de la Reunión, 1868 - París, 1939), D. H. Kahnweiler (Mannheim, 1884 - París, 1979) y Leo Castelli (Trieste, Italia, 1907 - Nueva York, 1999) para explicar los valores y objetivos de un editor de estampas, y sus trabajos se toman como paradigma para el análisis de la actividad editorial contemporánea.

Otro cimient sobre el que se sustenta la estampa es el trabajo llevado a cabo por los técnicos grabadores o maestros de taller, los técnicos litógrafos y los estampadores. Por este motivo se dedica un apartado que ensalza la valiosa labor de investigación y colaboración que se lleva a cabo en el taller, bajo la convicción de que el conocimiento de las técnicas y los procesos, repercute en la obtención de los mejores resultados. Como ya se ha apuntado, los pintores y escultores han aportado una nueva visión del grabado, pero la mayoría de ellos han estado asesorados por buenos profesionales que les han introducido en el manejo de las técnicas. En el caso de Grupo Quince, estos profesionales desempeñaron un papel muy relevante en la obtención de estampas de una gran calidad técnica, pero sobre todo actuaron como transmisores de conocimiento y fueron los encargados de descubrir a los artistas las extraordinarias posibilidades de la gráfica, explorada hasta entonces por tan sólo unos pocos.

Completando este primer capítulo se ha desarrollado un último epígrafe que de alguna manera aglutina y cierra los dos anteriores. Aborda el modelo de organización al que se ha llegado tras numerosos proyectos relevantes pioneros en la historia del arte gráfico a partir de la segunda mitad del siglo XX. Este modelo -que fue el que desarrolló Grupo Quince-, engloba tanto la realización de la obra en el taller con el soporte humano y técnico demandado por el artista, como la posterior exhibición, promoción, difusión y venta de la obra. En este punto se repasan algunos de los proyectos que más han aportado en la definición y consolidación de este modelo de “taller-editora”, centrándonos en los más importantes surgidos en la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos.

El recorrido se inicia con la creación del *Atelier 17* de S. W. Hayter en Nueva York en 1940, y revisa otros proyectos que una década después impulsaron definitivamente el arte gráfico y que pusieron en marcha el modelo que nos ocupa, destacando sobre todo los talleres *Universal Limited Art Editions* (ULAE) ubicado en Nueva York, *Tamarind Lithography Workshop* en Nuevo México y *Gemini G.E.L.* de Los Ángeles (California). Por

otro lado, no sólo nos ha interesado realizar esta aproximación al modelo norteamericano por considerar que ilustra una forma de organización y gestión importante y vigente en la actualidad, sino porque Grupo Quince estableció relaciones comerciales con algunos de ellos para las exposiciones que realizaron en su galería de obra gráfica de artistas internacionales.

Una vez introducidos algunos conceptos clave para la comprensión de las premisas que han ido definiendo el arte gráfico contemporáneo, así como de las personas encargadas de llevar a cabo dichos objetivos, se ha considerado imprescindible para el presente trabajo incluir un apartado dedicado a los proyectos previos a la formación de Grupo Quince en España. Con el fin de valorar las causas que iniciaron y promovieron este cambio se ha planteado un recorrido histórico bajo el título: “Antecedentes: aproximación en España al grabado original”, en el que se destaca la importancia de las agrupaciones de artistas grabadores, los Salones Nacionales de grabado, las ediciones, los libros de bibliófilo y en general, las iniciativas tanto públicas como privadas llevadas a cabo en el campo de la gráfica en España desde principios del siglo pasado.

Se revisan propuestas tan relevantes como la *Rosa Vera*, *Estampa Popular* o el *Taller de los Parias*, ya que fueron responsables de que artistas de otras disciplinas tuvieran acceso al grabado y sentaron ciertas premisas que estructuraron la nueva dirección que iba a tomar la gráfica. En este punto se destaca la implicación de la galerista Juana Mordó (Salónica, 1899 - Madrid, 1984) en el proyecto editorial en Madrid de la *Rosa Vera*, ya que su trayectoria como galerista y editora; así como su relación con la mayoría de los artistas más importantes del momento le llevarán a desempeñar un papel activo dentro de Grupo Quince. Subrayamos también el trabajo que el grabador griego Dimitri Papagueorguiu (Nea Makrisi Domokos, Grecia, 1928) desarrolló en el *Taller de los Parias*, ya que su experiencia y sus conocimientos derivados de esta primera iniciativa fueron decisivos para la formación y la puesta en marcha de Grupo Quince.

Es conveniente puntualizar que no es la intención del presente trabajo realizar un estudio exhaustivo en este apartado de antecedentes, puesto que estas propuestas ya han sido objeto de otras investigaciones o estudios pormenorizados⁴. Sin embargo, se ha considerado imprescindible abordar los distintos proyectos con la intención de aportar una visión que ayude a comprender el contexto en el que se gestó Grupo Quince. Continuando con esta valoración histórica se realiza un recorrido por la situación artística, social y cultural en España durante los años 70, incidiendo en las iniciativas artísticas más sobresalientes, así como en la actividad de otros talleres, editoras y galerías.

Una vez realizada esta revisión histórica y descrita la situación en la que se encontraba la gráfica sobre todo en el marco de la capital se procede al análisis de los objetivos concretos que marcaron la creación de Grupo Quince. Se explican detalladamente las bases que articularon la consolidación de la sociedad, así como de los responsables de su puesta en marcha. Se destacan los trabajos de las personas que desempeñaron un papel determinante en la formación inicial del grupo, como José Antonio Fernández Ordóñez, Julio Calzón y Valentín Rodríguez, en la gestión; y Dimitri Papagueorguiu, José Ayllón y Juana Mordó en el ámbito artístico.

Establecidos los parámetros en los que quedó instituido Grupo Quince, describimos de manera pormenorizada la labor editorial, de taller y expositiva. Los tres aspectos se tratan por separado, ya que cada uno requiere una aproximación diferente y un estudio específico de los trabajos y las personas dedicadas a ellos. Iniciado nuestro estudio con la descripción de la creación, organización y objetivos de la sociedad, se aborda la valiosa contribución de María Corral y José Ayllón en la dirección artística y el de Carmen Gimé-

nez en la dirección comercial. Así mismo, se describe la labor de los directores técnicos y los estampadores, en los dos procedimientos desarrollados en los talleres de Grupo Quince: litografía y grabado calcográfico. En este capítulo se analiza individualmente cada una de las personas responsables del funcionamiento del taller y la editora, por considerar que el éxito del proyecto se debió a la aportación de cada uno de ellos.

El siguiente apartado recoge la actividad editorial de Grupo Quince. En él se describen las características de las ediciones y se profundiza en las obras más destacadas. Dedicamos una mención especial a la edición las obras concebidas dentro de una serie, y sobre todo a las que se incluyeron en carpetas, por considerar que estos proyectos editoriales conformaron el trabajo que mejor contribuyó a que Grupo Quince se consolidara como la editora más destacada en Madrid en esos momentos. Se describen entre otros los porfolios *Ópera* (1971) y *Bacanál* (1975) de José Hernández, *El color en la poesía* (1975) de José Guerrero o *Proyectos para un paisaje* (1976) de Joan Hernández Pijuan, ya que son obras emblemáticas dentro de la gráfica contemporánea por la belleza y la calidad de sus textos y de sus estampas; así como por la relevancia de los artistas, los escritores y los poetas que las llevaron a cabo. De todas las carpetas y series se ha hecho una descripción rigurosa, se han acompañado de ilustraciones de algunas de las estampas y se han adjuntado algunos de los textos que las acompañan, en el mismo capítulo o en el apartado de los “apéndices”, dependiendo de su extensión.

Grupo Quince desarrolló una labor decisiva entre los artistas ya que supo captar, atraer y motivar su participación en el manejo de las técnicas gráficas. Por este motivo se ha incluido un epígrafe dedicado a la obra de algunos de los que tuvieron una presencia más destacada, por su implicación y su experimentación en el grabado, como fue el caso de Lucio Muñoz, Rafael Canogar, Andrés Nagel, Leopoldo Nóvoa, Carmen Laffón, Amadeo Gabino y Juan Navarro Baldeweg. Si bien es verdad que por los talleres de Grupo Quince pasaron casi un centenar de artistas, la necesidad de acotar la presente investigación hace que, aunque a lo largo del escrito se haga referencia a casi todos ellos, se profundice en el trabajo de los que en su trayectoria artística se han involucrado de forma más comprometida con el arte gráfico.

El tercer y último aspecto analizado es la actividad comercial y expositiva llevada a cabo por Grupo Quince. En él se distingue entre las exposiciones que se realizaron en su propia galería, las muestras que se celebraron en otros espacios expositivos dentro de la geografía española, y las que tuvieron lugar fuera de nuestras fronteras. Es relevante conocer que en ese momento no existía en Madrid ninguna galería dedicada exclusivamente a la obra gráfica, por lo que incidimos sobre el trabajo de proyección, promoción y difusión del grabado y sobre todo la labor de sensibilización en un público desconocedor de esta disciplina artística. Resaltamos la diversidad del contenido de las exposiciones ya que no sólo se mostró la obra de artistas nacionales e internacionales de prestigio, sino que apoyaron también el trabajo de estampadores, becarios y colaboradores; y organizaron presentaciones vinculadas a la cultura, el arte y el diseño.

Completando la información sobre la extensa labor de difusión y promoción realizada por Grupo Quince, destacamos el trabajo realizado por el diseñador Diego Lara en invitaciones y catálogos. Describimos las relaciones mantenidas con otras galerías en las que se realizaron numerosas exposiciones de la obra que se iba editando y se repasan las celebradas en Grupo Quince. Dentro de este apartado hemos dedicado un capítulo aparte a las muestras de artistas extranjeros: Jim Dine, David Hockney y Frank Stella. Valoramos la trascendencia de estas exposiciones, porque en ese momento en España no existía ningún otro lugar donde contemplar la obra gráfica que se estaba haciendo en los mejores talleres norteamericanos, dedicados a la edición de proyectos de grandes artistas. Estas exposiciones fueron el resultado de la participación en ferias y bienales como Art Basel en 1974, o la FIAC de París en 1976; en las que se establecieron relaciones comerciales y sobre todo, se iniciaron esfuerzos orientados a la apertura de un mercado hasta ese momento inexistente.

⁴ Entre estos estudios cabe destacar las tesis doctorales de Marta Aguilar Moreno. *El grabado en las ediciones de bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960-1990*. Madrid: Facultad de Bellas Artes, (UCM), 2008; y la de Aris Papagueorguiu. *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las Artes de la Estampa*. Madrid: Facultad de Bellas Artes, (UCM), 2003. Ambas dirigidas por Álvaro Paricio Latasa. Son también relevantes los artículos incluidos en la publicación que sobre “*Grabado español contemporáneo*” realizó *Estudios Pro-Arte 10* en 1977. Destacamos sobre todo el de Mariano Rubio: “Antecedentes del grabado español de postguerra” (pp. 34-43), y el de Rosa Martínez de Lahidalga: “Cincuenta años de grabado en Madrid” (pp. 68- 79).

Este apartado se cierra con las exposiciones organizadas por Grupo Quince fuera de nuestras fronteras que dieron, por primera vez, visibilidad a la obra gráfica española en el contexto internacional. Se abordan los proyectos llevados a cabo en los últimos años de permanencia destacando algunas exposiciones como *Contemporary Spanish Prints* (1979-80) *en Estados Unidos*, *Panorama del grabado español* (1980) en Perú, y *Exposición de gráfica Española. Cuarta Bienal de San Juan* (1979-80) en Puerto Rico.

Para finalizar el capítulo se describe la drástica disminución de la actividad en todas las áreas a partir de 1982, y se deja constancia del intento de relanzar el proyecto bajo la dirección del arquitecto Carlos Manzano. La imposibilidad de hacer renacer la actividad, el prestigio y sobre todo el “espíritu” que guió durante una década a Grupo Quince, desencadenó su clausura en 1985.

El presente estudio se completa con la catalogación de obra gráfica editada por Grupo Quince, haciendo distinción entre las carpetas y el resto de las obras editadas. El modelo de catalogación utilizado ha sido confeccionado en base al “Modelo de Asiento para Publicación Impresa: Estampa Contemporánea”⁵, realizado por el Gabinete de Estudios de La Calcografía Nacional; así como, por el modelo utilizado por el *Tamarind Lithography Workshop* en su *Catalogue Raisonné 1960-1970*⁶, editado por el Museo de Arte de la Universidad de Nuevo México en 1989. Todas las estampas están reproducidas fotográficamente a lado de la ficha técnica, para su inmediata identificación. La elaboración de esta catalogación ha sido un trabajo realizado a lo largo de los años

Metodología

Para la elaboración del catálogo razonado de la obra gráfica editada por Grupo Quince se han consultado y fotografiado las estampas editadas por Grupo Quince depositadas en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en el Museo de Arte Contemporáneo Conde Duque de Madrid, en la Calcografía Nacional, así como en otras instituciones públicas o privadas. Una parte considerable de las obras han sido cedidas por los propios artistas, estampadores y colaboradores que trabajaron en Grupo Quince destacando la aportación de Ramiro de Undabeytia, Monirul Islam, Antonio Lorenzo y María Corral.

Dentro de las dificultades encontradas a lo largo de esta investigación destacamos el trabajo de catalogación de toda la obra editada por Grupo Quince. No siempre ha sido posible la localización y la observación directa de las estampas para obtener la información descrita en la ficha técnica. En algunos casos se ha contado únicamente con el listado de existencias elaborado por Grupo Quince fechado en 1984, o por la “ficha-catálogo” que realizaron de las obras que fueron editando hasta 1976. Por esta razón, de algunas de las estampas no se ha podido incluir la fotografía y de otras la documentación es incompleta. No obstante, creemos que en la catalogación elaborada consta la totalidad de la obra editada por Grupo Quince, aunque es posible que exista alguna obra que se haya escapado al presente estudio, bien porque su edición no estuviera completa o regulada, o bien porque no figuraba en las fuentes consultadas.

Otra parte importante de la metodología seguida para la comprensión y argumentación del presente estudio, ha consistido en la revisión de las diversas fuentes bibliográficas que existen sobre la actividad gráfica española contemporánea. Así mismo, se han analizado también numerosos textos sobre el grabado en general, tanto desde el punto de vista técnico como de los conceptos artísticos que lo han ido definiendo a lo largo de la historia. Esta fase se ha completado con la revisión de los catálogos de exposiciones, las obras editadas por otros talleres, tanto nacionales como internacionales, la visita a numerosos talleres como el de Ramiro de Undabeytia, Monirul Islam, Óscar Manesi o Denis Long

⁵ Javier Blas (coord.), Ascensión Ciruelos y Clemente Barrera. *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesaurusobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996. Javier Blas (coord.). p. 77-212.

⁶ Marjorie Devon y Peter Walch. *Catalogue Raisonné. Tamarind Lithography Workshop, Inc. 1960-1970*. Albuquerque, Nuevo Mexico: University of new Mexico Art Museum, 1989. p. V-X.

en Madrid; *Lacourière-Frélaut* en París o el *Gemini G.E.L.* en Los Ángeles (California). Así mismo, se ha consultado la obra gráfica de multitud de artistas relacionados con el contenido de la investigación.

Como consecuencia de la escasa bibliografía existente sobre el tema que nos ocupa, ha sido extraordinariamente importante la colaboración prestada por algunas personas que participaron activamente en Grupo Quince o sostuvieron algún vínculo con el proyecto. Las entrevistas mantenidas con artistas, estampadores, socios y directivos han aportado una visión multidisciplinar y transversal del trabajo realizado durante esos años, supliendo con sus testimonios la carencia de otros estudios y publicaciones. Estas entrevistas realizadas desde 1994 hasta 2012 han supuesto uno de los trabajos más enriquecedores de esta investigación, ya que todas las personas consultadas han colaborado generosamente con el relato de sus experiencias, rescatando una parte de nuestra historia reciente del arte gráfico y contribuyendo a recuperar la inestimable aportación de Grupo Quince.

En algunos casos, gracias a la generosidad de estas personas se ha tenido acceso a una valiosa documentación en la que se incluyen actas de reuniones, cartas, invitaciones, fichas, catálogos, fotografías, artículos y publicaciones que de otra manera hubiera sido imposible consultar. Todo este archivo documental ha sido clasificado y ordenado cronológicamente. A lo largo de todo el texto se hace referencia a estos escritos o se extraen citas textuales nombradas al pie de página mediante la fórmula DOC: fecha del documento. “Título o descripción del contenido del documento”. En el apartado de “Apéndices” se incluye un listado completo bajo el epígrafe: “Documentación interna de Grupo Quince” (VIII.1.).

De entre todas las colaboraciones que han enriquecido esta investigación destacamos la aportación de la socia de Grupo Quince Marie Claire Decay, viuda del pintor Salvador Victoria, de las memorias que recogen las reuniones anuales mantenidas por los socios. Dichos informes reflejan fielmente las principales acciones llevadas a cabo tanto en la labor editorial como expositiva a lo largo del año, describiendo también la situación económica, las necesidades, los éxitos, las mejoras, los logros, los proyectos inmediatos, las bajas o incorporaciones, las necesidades y un largo etcétera; aportando la información más objetiva y directa sobre el funcionamiento de Grupo Quince a lo largo de toda su existencia. Ha sido igualmente valiosa la aportación del fotógrafo Luis Pérez Mínguez, ya que con la cesión de sus fotografías nos ha permitido conocer el espacio de trabajo de Grupo Quince, visualizar eventos y exposiciones y descubrir a los protagonistas.

I. CONCEPTOS GENERALES ASOCIADOS AL ARTE GRÁFICO CONTEMPORÁNEO

I.1. LA ESTAMPA ORIGINAL FRENTE AL GRABADO DE REPRODUCCIÓN. EL PINTOR-GRABADOR.

Con la intención de abordar los cambios y premisas que han ido desarrollándose en el campo de la gráfica durante los siglos XX y XXI, se ha iniciado el presente estudio con una reflexión sobre el grabado de reproducción frente a la estampa original, donde se analizan los papeles que el artista y el grabador han ido desempeñado en las distintas épocas. A través del contenido de estos apartados, se pretende definir el modelo de obra gráfica que tenemos actualmente y revisar su evolución a partir de unos parámetros diferentes.

Probablemente, el término “estampa original” sea uno de los más comprometidos de definir dentro del campo teórico del grabado, ya que, aun conociendo las variables de las que depende una obra para poder ser calificada de original, conviene tener en cuenta que debemos aplicarlas bajo distintos criterios dependiendo del momento histórico en que fue ejecutada la estampa, así como las circunstancias que originaron su edición. La historiadora Rosa Vives define el grabado original como “aquel que está ideado y hecho directamente por el grabador, frente al grabado de interpretación, en el que el grabador de oficio reproduce composiciones de otros artistas”.¹

A pesar de referirse al grabado original como una obra personal, la autora hace alusión a la “división operativa” mediante la cual, el trabajo puede ser abordado de manera conjunta por el grabador profesional y el artista; y a la consecuente incertidumbre que se crea al calificar de “original” una obra, dependiendo del grado de implicación de ambas personas en el proyecto. Ante la cuestión: ¿qué requisitos debe cumplir una estampa para merecer la calificación de original?, incluimos un fragmento de un texto de Juan Carrete Parrondo² en el que se pone de manifiesto la complejidad de este análisis:

¹ Rosa Vives. *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*. Barcelona: Icaria, 1994. pp. 94-101.

² Juan Carrete Parrondo ha publicado numerosos estudios sobre historia del grabado y actualmente es Director de Intermedias y Medialab-Prado dentro del Área de Las Artes del Ayuntamiento de Madrid. Es doctor en Historia por la Universidad Complutense de Madrid y profesor de Historia del Arte del Centro Asociado de Madrid de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ha sido director de la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1985 al año 2000 y director del Centro Cultural Conde Duque del Ayuntamiento de Madrid desde el año 2000 al 2006.

*Nadie ignora que la estampa es un documento complejo, pues, de una parte, su fabricación por procedimientos mecánicos se mezcla con el carácter de obra de arte por lo que tiene de creatividad, a la vez que medio de comunicación de ideas y conocimientos, por lo que son obras destinadas tanto al gran público como a la minoría de estetas. A veces las que nacieron con la sola intención de popularizar el arte se convirtieron en obras de arte. Esta complejidad unida a la continua evolución de los procedimientos técnicos de su fabricación, a las distintas apreciaciones que como obra histórica han recibido en las distintas épocas, ha hecho que sean muy variadas las formas de acercarse a ellas para su examen e investigación.*³

Otra importante aportación que complementa y define el complejo término que pretendemos abordar, es la realizada por José Manuel Matilla, jefe del Departamento de Dibujos y Estampas del Museo del Prado,⁴ recogida en las actas de un curso sobre Patrimonio:

*Una estampa en absoluto debe ser entendida de forma restrictiva como un objeto en el que ha de intervenir necesariamente la mano del hombre para crear la imagen; por el contrario lo esencial de la estampa es su multiplicidad y el hecho de ser obtenida mediante el entintado de una matriz. En este sentido, asumimos la amplitud semántica del término estampa del mismo modo que los anglosajones lo hacen con su vocablo “print”, que agrupa indistintamente productos tan aparentemente diferentes como las estampas procedentes de las técnicas tradicionales del arte gráfico -grabado y litografía-, las copias fotográficas y los impresos; y que sin embargo, comparten aspectos esenciales de su razón de ser: se obtienen a partir de una matriz original sobre la que se fija una imagen que es susceptible de ser multiplicada mediante su estampación o impresión.*⁵

En las actas de dicho curso queda constancia de cómo la aparición de las técnicas fotomecánicas generan una nueva forma de abordar el arte gráfico, y se explican las razones por las que la fotolitografía y el heliograbado en la última década del siglo XIX, relegan a un segundo plano al grabado calcográfico y a la litografía tradicional. La alta calidad de la reproducción de las imágenes y la estabilidad e inalterabilidad se suman a la economía y rapidez de los medios, legitimando la utilización de estos procedimientos.

Llegados a este punto, vemos como confluyen los nuevos procedimientos fotográficos y los sistemas tradicionales del grabado calcográfico y la litografía. Como consecuencia del descubrimiento de la gelatina bicromatada se podrá fijar una imagen fotográfica en un soporte rígido que primero será estampado en tórculos y prensas litográficas, y poco después en prensas de impresión mecánica gracias al desarrollo del grabado tipográfico, susceptible de ser impreso junto al texto. El término fotomecánico engloba una serie de procesos de reproducción en los que interviene la fotografía y cuyo producto final también se denomina “estampa”.

De este modo, J. M. Matilla aporta una visión sobre la estampa que incluye diversas técnicas de reproducción, considerándolas fruto de la evolución lógica de los distintos medios que se habían ido configurando a lo largo de los siglos anteriores. Sin embargo, siempre hay que clarificar el origen de la estampa para no crear confusión al introducir la obra en el mercado. Como ejemplo de posibles técnicas que pueden provocar estos malentendidos, expone el caso de las reproducciones galvanoplásticas de las láminas de cobre, que sitúa a medio camino entre el concepto de reproducción y el de estampa original:

La legítima reproducción fotomecánica de la obra de arte se ve enmascarada por lo que podríamos calificar de disfraces que no pretenden sino confundir, o más bien, engañar

³ Juan Carrete Parrondo. “Breve historia del arte de la estampa, siglos XV al XVIII”. En *Estampas de la Real Academia Española. Colección Rodríguez Moñino-Brey*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004. pp. 15-23.

⁴ José Manuel Matilla Rodríguez es Jefe del Departamento de Dibujos y Estampas del Museo Nacional del Prado. Licenciado en Geografía e Historia (especialidad Historia del Arte) por la Universidad Complutense de Madrid. Entre 1996 y 1998 es coordinador de actividades de la Calcografía Nacional y desde ese último año es miembro de su gabinete de estudios. En 1999 ingresa en el Prado como Conservador del Departamento de Dibujos y Estampas, pasando a ser jefe de ese mismo departamento en 2003.

⁵ José Manuel Matilla. “Técnicas de reproducción y falsificación del arte gráfico”, en *Actas de los XIII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico* (Reynosa, julio y agosto de 2002). Santander: Universidad de Cantabria, 2003. pp. 67-75.

*al posible destinatario de este producto [...] En ocasiones, el desconocimiento de las técnicas del arte gráfico lleva a absurdos como el de simular una huella calcográfica en reproducciones de estampas litográficas, en cuyos originales nunca debería aparecer este tipo de huellas.*⁶

Theodore B. Donson en su destacado libro *Prints and the Print Market*⁷, aborda también esta problemática. El autor realiza una serie de reflexiones sobre los riesgos que actualmente corre la estampa original y proporciona una lista de datos en los que refleja la documentación imprecisa y confusa que muestran diversas galerías y casas de subastas en la ciudad de Nueva York (pero extensible al mercado de estampas mundial), para intentar hacer pasar un grabado de reproducción por una estampa original. De entre la larga lista de ejemplos incluidos en su libro seleccionamos uno que ilustra esta práctica:

Georges Braque (French 1882-1963), “Vase of Flowers”. Aquatint in color. Numbered to 300 proofs. Signed in pencil. Arches paper. \$700/900

El grabado arriba indicado que se ofrecía en subasta fue realizado (probablemente con ayuda de la fotografía) por Georges Visat o Roger Lacourière a partir de una pintura de Braque y publicada por Maeght (Catálogo de Maeght, N° 1002) en los años 50. El propósito de la edición no distaba mucho de la de los editores del siglo XVII y XVIII, es decir, hacer asequible al público obras que son interpretaciones de alta calidad de trabajos únicos de artistas importantes. La firma del artista (*signed in pencil*) está contenida en la estampa únicamente porque éste firmó la edición para expresar su consentimiento y satisfacción con el resultado obtenido por el diestro grabador. Como nos explica el autor:

*La estampa revela claramente la extraordinaria capacidad del copista, así como su experiencia en el análisis de una pintura original y su reinterpretación en color mediante planchas trabajadas con aguatinta, pero obviamente puede venderse por un precio más elevado si se cataloga como “Braque”.*⁸

El ejemplo anterior nos ilustra la sutil y débil barrera que existe entre el grabado de reproducción y el denominado grabado original. No es objetivo del presente estudio cuestionar el valor artístico de este tipo de estampas, tampoco el técnico, sino poner de manifiesto cómo se conservan conceptos ligados a la historia de grabado en convivencia con los nuevos intereses y técnicas propias del avance y del progreso. En los inicios del siglo XX encontramos otros ejemplos de esta forma de trabajar como es el caso del artista Jacques Villon que grabó hacia 1920 varias planchas a partir de pinturas de Pablo Picasso y otros artistas de renombre, bajo contrato con la galería Bernheim-Jeune. Estas obras le reportaron mayores beneficios que las aguatinas y puntas secas de su propia creación y concretamente la obra *Les Saltimbanques* grabada en 1930 y firmada tanto por Picasso como por Villon (aunque el grabado había sido ejecutado por entero por éste último), fue vendida en la subasta *Chirsties* de Londres en 1972 por la cantidad de 2.772 dólares.

Así pues, vemos cómo comienza un acercamiento progresivo del artista hacia los distintos procedimientos gráficos tanto tradicionales como fotomecánicos, y como éstos últimos comienzan a abandonar la función de reproducción de obras de arte para convertirse en procedimientos elegidos por los artistas para su investigación. Es a partir de los años 70 con la utilización del offset aplicado a la litografía artística, una de las incorporaciones más significativas, como veremos en el capítulo dedicado a los talleres norteamericanos. Como ejemplo de esta incorporación mencionaremos tan sólo la obra *Decoy* (1971) del artista norteamericano Jasper Jones realizada en el taller norteamericano *Universal Limited Art Editions*. En su ejecución utilizó transferencias y aerógrafo, y la edición fue realizada en una prensa de offset en lo que significó un claro precedente de legitimizar este tipo de estampación comercial con finalidades artísticas. Muchos han sido los artis-

6 José Manuel Matilla, op.cit., p. 72.

7 Theodore B. Donson. *Prints and the Print Market: a Handbook for Buyers, Collectors and Connoisseurs*. Nueva York: Thomas Y. Cromwell, 1977.

8 Theodore B. Donson, op. cit., p. 9. [Traducción de la autora].

tas que siguieron sus pasos como es el caso de Christo, Claes Oldenburg o Joseph Beuys y esta práctica es considerada actualmente como una de tantas posibilidades dentro de los procedimientos gráficos.

Pese a todo lo anteriormente argumentado, de acuerdo con el texto publicado en la revista *Nouvelles de l’Estampe* en febrero de 1965 por el Comité National de Grabado, con aprobación de la *Chambre de l’Estampe*: “Son grabados originales los realizados en blanco y negro o en color a partir de una o más matrices, y cuya concepción es debida totalmente al propio artista, empleando cualquier técnica, con exclusión de todo proceso mecánico o fotomecánico. Sólo a estas estampas y litografías les corresponde el derecho a ser llamadas originales”. Esta afirmación nos lleva a pensar en la necesidad de flexibilizar los requerimientos que la obra original debe cumplir para ser considerada como tal, según el momento histórico y sobre todo en la necesaria y continua revisión del término para adaptarlo a las circunstancias en las que ha sido realizada la obra.

El pintor - grabador

Una vez esbozada la relación del concepto estampa original vinculado al uso de la técnica, vamos a centrarnos en el papel que ha desempeñado el artista en la utilización de los distintos procedimientos gráficos. Es momento de recordar que a lo largo de los siglos tan sólo unos pocos pintores realizaron sus propios grabados. La actual concepción de que el pintor o escultor desarrolla el proceso de ejecución y estampación de la obra gráfica, contrasta con el método de trabajo utilizado por los artistas del Renacimiento y el Barroco. Andrea Mantegna y Parmigianino, por ejemplo, emplearon la técnica del grabado contrastando con la práctica de otros pintores como Rubens o Van Dyck que aunque profundamente involucrados con el grabado y con un gran número de obras realizadas, encargaron a grabadores profesionales la reproducción de sus dibujos y pinturas con el objeto de promocionar sus imágenes por Europa y obtener algunos ingresos adicionales. En el caso de Rubens, sabemos que aunque en muchos casos no grababa él mismo, mantenía una estrecha relación con el grabador, supervisando todos los estados que se iban obteniendo a medida que trabajaba la plancha y que el propio artista retocaba las pruebas de estado para mostrar al grabador cuál era el resultado final que deseaba. En otras ocasiones, sin previo consentimiento de los artistas, el grabador reproducía pinturas importantes del momento, como fue el caso de Marcantonio Raimondi, primer grabador de reproducción, que a principios del siglo XVI copió trabajos de Raphael, Miguel Ángel o Dürero.⁹

Durante todo el siglo XVIII tan sólo unos pocos pintores entre los que se encuentran Hogarth, Canaletto, Tiépolo y Goya, se involucraron en la técnica del grabado. Este hecho que no es del todo extraño si recordamos que en aquel momento, el principal propósito del grabado consistía en transmitir información visual y no era considerado un modo de expresión artístico propiamente dicho. Por otro lado, debemos recordar que los copistas eran profesionales altamente cualificados que acercaron imágenes artísticas al público, realizando una magistral labor de difusión que no podía ser realizada de ninguna otra manera. En palabras de Theodore B. Donson, “sólo porque la obra gráfica de los pintores-grabadores, como Rembrandt son espléndidos, no significa que el trabajo realizado total o parcialmente por técnicos, no pueda ser admirable también. Nadie rechaza escuchar un concierto de piano de Chopin, porque Chopin no esté tocando el piano.”¹⁰

Hay que recordar que, en términos generales, la intención principal del grabador tradicional residía en la ejecución técnica y en el valor estético de la obra. De esta forma, salvo excepciones, el grabador actuaba como artífice de su época, siguiendo las líneas generales de su tiempo, perdiendo su carácter individual con el compromiso de permanecer dentro de las tendencias establecidas.

9 Para más información sobre la estampa del Renacimiento consultar el libro de referencia: David Landau y Peter Parshall. *The Renaissance Print. 1470-1550*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.

10 Theodore B. Donson, op. cit., pp. 18-19. [Traducción de la autora].

Al introducirse los métodos de reproducción fotomecánicos a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los grabadores de reproducción redujeron consecuentemente su actividad y se dio paso a la figura del “pintor-grabador”, asociada al concepto de “obra original”. Como veremos, los primeros pintores encargados en llevar a cabo la distinción entre los conceptos “original” y “reproducción” (llamados en francés *gravures d’interprétation* y en inglés *after*s) fueron: Degas, Corot, Daubigny, Manet, Pissarro, Redon, Gauguin, Bonnard, Toulouse-Lautrec y Munch, entre otros. Dos fueron las premisas adoptadas entre los pintores y los editores para distinguir estas obras: la inclusión de la firma manuscrita del artista en cada estampa y la justificación de la edición limitada de la tirada.

Dentro de las diferentes técnicas empleadas hasta ese momento, fue el aguafuerte el que en mayor medida favoreció la renovación del grabado como expresión artística. La historiadora Jesusa Vega en su texto sobre el aguafuerte en el siglo XIX, describe de este modo el cambio que empezaba a producirse en favor de la estampa original y los parámetros que la diferenciaron del grabado de reproducción:

*En la búsqueda de la individualidad, no sólo de la obra grabada, sino de cada una de las estampas, está la aceptación del entrapado y la estampación artística, de las ediciones limitadas y numeradas, la destrucción de las láminas y otros medios de singularización. De esta forma el concepto de estampa culta del siglo XVIII se transformó progresivamente durante los siglos XIX y XX, en expresión de arte, convirtiéndose la obra gráfica del pintor en las piezas más accesibles económicamente del conjunto de su producción.*¹¹

El hecho de que el pintor comenzara a grabar no debe entenderse como un cambio brusco, ni considerarse una afirmación extensible a todos los artistas de la época. Del mismo modo, tampoco se deben entender las características citadas como condiciones únicas y excluyentes en el momento de catalogar una obra como “original”. Como ya hemos visto, existen muchas obras firmadas y numeradas por el artista en las que resulta difícil conocer con precisión el papel que jugó el pintor en el proceso de ejecución, sin que esto repercuta negativamente en la valoración de la estampa. Pero lo que sí es relevante para la presente investigación, es vincular la incorporación de una figura que se ha convenido en designar “pintor-grabador”, con el concepto de estampa original, a pesar de las peculiaridades que puedan surgir dependiendo de otras variables.

Sabemos que actualmente el proceso de obtención de una imagen sobre la matriz puede realizarse mediante la fotografía, un proceso mecánico, o directamente por la intervención del artista o del técnico. Si bien es verdad que como hemos visto el valor de una estampa no reside en el proceso o la persona que lo ha realizado, no cabe duda de que entre la gran variedad de posibilidades que existen en el medio de expresión gráfico, las estampas cuya concepción y ejecución han sido llevadas a cabo por pintores-grabadores, son las que mayor éxito han tenido a lo largo de la historia del grabado. Esta afirmación puede constatarse en el hecho de que para la inmensa mayoría de los amantes del arte gráfico, los grabados de Rembrandt y Durero; los aguafuertes, aguatinas, y litografías de Goya o las xilografías de Munch o Gauguin, se encuentren entre las obras más apreciadas.

Otro valor importante asociado a la obra original es la “autenticidad” de la imagen que se representa, es decir, ésta no debería ser tan sólo una copia literal de una idea que ha sido desarrollada en otra disciplina artística. Este hecho tiene numerosos matices dependiendo del método utilizado para trasladar la imagen, cómo y por quién esté manipulada la matriz y un destacado factor ético. Para ilustrar este posible cuestionamiento de la autenticidad de la imagen, mencionaremos la utilización de la serigrafía por parte de algunos artistas. Sabemos que algunos pintores británicos como Richard Hamilton y Patrick Caulfield, norteamericanos como Roy Lichtenstein y Robert Indiana, franceses

como Vasarely o españoles como Eusebio Sempere, han desarrollado gran parte de su obra mediante esta técnica utilizándola como una continuación natural de su pintura, haciendo del medio un instrumento para expresar sus ideas, mediante un procedimiento acorde a su lenguaje plástico.

Este concepto es poco ponderable y controvertido de modo que nos limitaremos a transcribir un fragmento extraído de una entrevista mantenida entre Rosa Queralt y el pintor-grabador catalán Joan Hernández Pijuan, en la que el artista expresa sus preferencias a la hora de elegir un tipo de estampa u otra:

*Yo no compraría una serigrafía de Saura [...] y sí que compraría una serigrafía de Sempere [...] Y no es tanto una cuestión de imágenes. Los aguafuertes de Morandi son imágenes casi iguales. Pero, cada una de las obras está hecha desde ella y por ella misma, lo intuyes, y a nivel sensible te das cuenta de que no está “traduciendo” una pintura a grabado o un grabado a pintura.*¹²

En las últimas décadas algunas instituciones entre las que se incluyen el *Print Council of America*, *La Chambre Syndicale de l’Estampe et du Dessin* y convocatorias como el Tercer Congreso Internacional de Viena de 1960, han abordado la difícil tarea de definir el término “*Estampa Original*”. En casi todas ellas se ha tenido principalmente en consideración los parámetros de “cómo” y “por quién” ha sido realizada la obra, unidos a otro factor importante: el proceso de investigación que el artista desarrolla en el medio donde trabaja. Este intento de establecer una normativa viene determinado sobre todo por la creciente preocupación ante la progresiva pérdida de protagonismo del creador de la imagen en los diversos pasos de la ejecución de la misma.

El modo de reconocer las personas involucradas en la realización de una estampa ha ido cambiando a lo largo de los siglos. Sabemos que con anterioridad al siglo XX y de acuerdo con la práctica de la época¹³, aparecerá una inscripción con el nombre de artista y del grabador en la imagen o debajo de ella junto a las del dibujante y el editor. Sin embargo, si quisiéramos conocer la implicación de las distintas partes en una obra contemporánea, tendríamos que recurrir directamente a las fuentes que la ejecutaron. Es obvio que la imposibilidad en la mayoría de los casos de acceder a esta información impide conocer la verdadera implicación del artista en la creación de su obra así como el resto de las personas implicadas en todo el proceso.

De lo anteriormente expuesto se deduce que no es posible formular categóricamente una definición que refleje todos los aspectos que debe tener una estampa para ser “original”, aunque sí podemos afirmar que su valoración dependerá principalmente del grado de creación, técnica y experimentación que el artista haya desarrollado en el proceso de ejecución de la obra gráfica. Es gratificante descubrir como actualmente un gran número de artistas apuestan por la utilización de la obra gráfica como instrumento de investigación creativa, con el deseo de expresarse mediante distintas disciplinas, tratando de abarcar la multitud de opciones que se encuentran a su alcance y beneficiándose de las ventajas que le ofrece la multiplicidad. Podemos concluir que la actitud del artista contemporáneo va a ser el factor que establezca si la obra es, o no, “original”, en función de si se define como investigador multidisciplinar que busca en la gráfica un medio más en su proceso de conocimiento e investigación.

¹² Rosa Queralt. “Conversación con Hernández Pijuan”, en el catálogo *Hernández Pijuan. Obra gráfica 1954-1980*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A., 1981. p. 22.

¹³ El grabador y pintor flamenco Hieronymus Cock, organizó en Anvers el taller más famoso, activo y rico del siglo XVI. Introdujo la división del trabajo reflejado en la estampa distinguiendo entre el dibujante (del.); el pintor (pinx.); el creador del motivo (inv.); el fabricante (fec.); el grabador (sculp., inc) y el propietario de la planta o editor (excud.). Toda una organización compleja, gremial, que estaba en las antípodas del concepto actual del grabado. (Información extraída del texto de Francesc Miralles, publicado en el catálogo del concurso Miniprint de 1998).

¹¹ Jesusa Vega. *El aguafuerte en el siglo XIX. Técnica, carácter y tendencia de un nuevo arte*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Caligrafía Nacional, 1985. p. 15.

1.2. LA FIGURA DEL EDITOR DE ESTAMPAS.

El hecho de que un gran número de pintores y escultores a finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX incorporasen la obra gráfica como un medio más para expresarse artísticamente, se debió en gran parte al trabajo realizado por los editores. En un principio, estas iniciativas gozaron de poco éxito económico, pero tal y como afirma Riva Castleman en la primera página de la introducción de su libro *Prints of the 20th Century*: “sin la tenacidad de estos visionarios, la aceptación de los grabados como un arte importante, no hubiera ocurrido”.¹⁴ Es significativo que la que fue directora del departamento de estampas y libros ilustrados del Museo de Arte Moderno de Nueva York, inicie su tratado sobre el grabado contemporáneo elogiando la labor realizada por los editores, poniendo como ejemplo la infatigable carrera emprendida por Ambroise Vollard (Saint-Denis, Isla de la Reunión, 1868 - París, 1939) en la edición de obra gráfica y libros ilustrados.

Antes de abordar la labor realizada por el editor francés para ilustrar la importancia de su trabajo, es conveniente revisar la definición que de este término ofrece el *Diccionario del dibujo y la estampa*.¹⁵ En ella veremos que la visión empresarial aparentemente vinculada al editor contemporáneo, la encontramos ya desde el Renacimiento. En el texto se destaca su motivación económica y el afán por satisfacer la demanda del público, que no era otra que la de tener reproducciones de pinturas a las que económicamente no podía tener acceso.

Editor: Persona encargada de la publicación de estampas costeando la tirada y administrándola comercialmente. Las características específicas del trabajo, así como las condiciones de estampación, distribución, remuneración y otras, son pactadas y aceptadas mediante vínculos contractuales entre el editor y los distintos responsables: el estampador y, sobre todo, el artista. La presencia del editor en el dominio de la estampa data del Renacimiento. Su incorporación definitiva durante el siglo XVII, aparece directamente relacionada a la talla dulce y al grabado de reproducción de pinturas. La mención del editor en las estampas antiguas se indica mediante el término excudit.

“A diferencia del pintor o del grabador independiente, el editor de estampas era un empresario capitalista. Contrataba los servicios de artesanos que le hicieran los grabados que él almacenaba y publicaba. Hacer dinero era la única motivación que le impulsaba a penetrar en aquella actividad”. (Ivins, 1953: 102), (sic) y pronto se dio cuenta de que las estampas más demandadas por los compradores eran las reproducciones de cuadros, que no estaban en condiciones de adquirir. Así comienza la historia del grabado de reproducción cuya única ventaja era la difusión por toda Europa, primero del arte italiano y más tarde del francés, convirtiendo al Renacimiento y a los movimientos artísticos posteriores en estilos universales, y aumentando considerablemente la influencia sobre el resto del mundo de los países que dieron vida a tales movimientos. Pero el grabado de reproducción acabó radicalmente con las posibilidades creativas del grabador y condicionó la evolución de las técnicas de arte gráfico elevando la talla dulce a la categoría de la única técnica válida.

En esta definición se incluye un fragmento del importante tratado de M. W. Ivins, *Prints and visual communication*¹⁶ en el que se magnifica el interés económico que mueve a los primeros editores de estampas. A continuación transcribimos un fragmento del texto en el que el autor define al editor, con la intención de valorar el cambio efectuado en las premisas que moverán al editor de estampas contemporáneo.

¹⁴ Riva Castleman. *Prints of the 20th Century. A History*. (Edición corregida y ampliada de la publicada en Londres en 1976). London; New York: Thames and Hudson, 1988.

¹⁵ Javier Blas Benito, coord. *Diccionario del dibujo y la estampa*. Elaborado por Ascensión Ciruelos, Clemente Barrera y Javier Blas. Madrid: Calcografía Nacional, 1996.

¹⁶ William M. Ivins. *Prints and Visual Communication*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1953. Reed., Nueva York: Da Capo Press, 1969. Ed. en español, *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

*Manufactor-comerciante que, a menudo no era grabador. Empleaba a otras personas para que le hicieran las estampas, cuyos temas no habrían de ser los que interesaban a sus autores, sino aquellos otros que, en opinión del patrono, se venderían mejor. Fre-cuentemente, éste era el único interés que le llevaba a tal actividad. Algunos editores ha-cían que los grabadores trabajasen en sus propios talleres, como si fueran mecánicos.*¹⁷

Con objeto de mostrar la importancia de estos nuevos planteamientos hemos elegido el trabajo de Ambroise Vollard. Su actividad como marchante de pintura es de sobra conocida, pero realmente parte de su éxito fue debido a su actividad como editor en el campo del grabado, al que dotó de unas premisas revolucionarias que introdujo entre los pintores, en los talleres y finalmente entre los compradores y coleccionistas. Una de sus iniciativas más importantes consistió en encargar las litografías o grabados a los pintores, incluso a aquellos que nunca se habían planteado crear arte gráfico.¹⁸ Editó un gran número de obras de artistas importantes como Picasso, Bonnard, Rouault y Chagal, junto a los jóvenes pintores de la vanguardia, desde un planteamiento revolucionario. Es ante todo remarcable el tenaz esfuerzo que desplegó para modificar el criterio de los compradores y coleccionistas, acostumbrados a la estampa tradicional de clara tendencia académica, mayoritariamente impresa en blanco y negro. Desde el principio especuló con la posibilidad de editar grabados, tal y como describe el propio editor en un capítulo de sus memorias:

*Siempre me han gustado mucho los grabados. Apenas instalado en la calle Laffitte, hacia 1895, mi mayor deseo fue editarlos, pero pidiéndoselos a los pintores.”Pintor-grabador” es un término del que se ha abusado, aplicándolo a profesionales del grabado que no tenían nada de pintores. Mi idea consistía en pedir grabados a unos artistas que no eran grabadores profesionales.*¹⁹

En su primer acercamiento a la gráfica, Ambroise Vollard adquirió láminas ya publicadas como la serie de litografías sobre zinc realizadas por Paul Gauguin y estampadas por Auguste Clot, expuestas en el café Volpini en 1886. Como se verá en el capítulo dedicado al estampador, éste fue el inicio de una intensa colaboración ya que el editor confió en su profesionalidad para la realización técnica de sus mejores estampas. Sin embargo no fue el único estampador con el que trabajó, ya que también lo hizo con Blanchard en litografía, Tony Beltrand en xilografía, Luis Fort en grabado calcográfico y con Roger Lacourière y Jacques Frelaut en los últimos años. De este modo fue introduciéndose en el mundo del arte gráfico ayudado por los mejores técnicos y comprometido en la utilización de excelentes materiales. Su condición de marchante propició el trato directo con los artistas a los que instaba a acudir al taller donde se iba a realizar la edición, o bien les proporcionaba la piedra o la plancha para que la trabajasen en su propio estudio. Este procedimiento que actualmente vemos como algo natural, en aquel momento significó un paso importante de acercamiento de la técnica del grabado y la litografía a los pintores.

Su primera edición importante fue la carpeta del pintor Pierre Bonnard, *Quelques aspects de la vie de París*. La obra incluía doce litografías en color estampadas por el propio artista en el taller de Auguste Clot, de la que se editaron 100 ejemplares numerados y firmados a lápiz por el artista. El trabajo se expuso en 1899 en la galería del marchante, pero la serie no tuvo éxito, como tampoco lo tuvo su primer proyecto: *L'Album des Peintres-Graveurs* (1896).²⁰ De esta carpeta de pintores-grabadores se editaron 100 ejemplares con grabados de maestros consagrados como Odilon Redon o Pierre-Auguste Renoir junto a casi una veintena de nuevas promesas. En cuanto a las técnicas utilizadas dominaba la litografía tanto en blanco y negro como en color, aunque también se incluyeron obras realizadas en aguafuerte, punta seca, gofrado y xilografía.

¹⁷ William M. Ivins. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Colección Comunicación visual. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. p. 223.

¹⁸ Juan Carrete y Jesusa Vega. “Un editor de estampas moderno: A. Vollard”. En *Grabado y creación gráfica*. Historia del Arte. Madrid: Historia 16, 1993. p. 86.

¹⁹ Ambroise Vollard. *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona: Destino. Colección Destinolibro, vol. 190, 1983. p. 260.

²⁰ *L'Album des Peintres-Graveurs* guarda un gran paralelismo con la Colección de *Gravats Contemporanis de la Rosa Vera*, publicada en España casi cincuenta años después. En el capítulo II del presente trabajo dedicado a los “Antecedentes en España”, se trata este proyecto de gran relevancia para el grabado español contemporáneo.

Sin esperar a la respuesta del público, Ambroise Vollard editó una segunda carpeta con el título *L'Album d'estampes originales de la Galerie Vollard* (1897). Este proyecto inicialmente llevaba el mismo título que el editado un año antes, aunque finalmente decidió cambiarlo porque “la mayoría de los coleccionistas de estampas, todavía permanecían más interesados en el trabajo de los grabadores profesionales, que en las preferencias de Vollard por los pintores-grabadores, cuyos nombres a menudo eran desconocidos para ellos”.²¹ A los artistas de la primera carpeta se sumaron, entre otros, Henri Toulouse-Lautrec, Cézanne, Whistler y Auguste Rodin. Finalmente, el editor se embarcó en el proyecto de una tercera carpeta en 1898 que no llegó a publicarse debido principalmente al fracaso económico de las dos anteriores y porque comenzó a dedicarse con mayor entusiasmo a las ediciones de un sólo artista como *L'Album de douze lithographies* (1904) de Renoir, entre una larga lista.

Este fugaz recorrido a través de la obra editada por Ambroise Vollard nos introduce en la difícil, pero apasionante labor del editor. Sin su trabajo, muchos pintores no habrían realizado espléndidas estampas, ni hubieran tenido la oportunidad de demostrar las posibilidades artísticas de una técnica que hasta ese momento estaba reservada a unos pocos. Su visión del arte gráfico significó un gran avance y estímulo para el editor moderno que permanece hasta nuestros días. Es importante apuntar que aunque nos hemos centrado en la figura de Ambroise Vollard como modelo de editor de estampas, durante el inicio del siglo XX también otro marchante destacará por las ediciones de artistas cubistas y de la vanguardia: Daniel Henry Kahnweiler (Mannheim, 1884- París,1979). Durante treinta años el marchante alemán publicó numerosos volúmenes ilustrados por Picasso, Juan Gris, André Masson o Fernand Leger, que acompañaban a escritores de la talla de Max Jacob o Guillaume Apollinaire.²²

Así mismo, es obligado mencionar el trabajo de otro marchante, Leo Castelli (Trieste, Italia, 1907 – Nueva York, 1999), probablemente el más destacado e influyente de los galeristas de la segunda mitad del siglo XX. Su galería neoyorkina supuso la referencia más importante del arte norteamericano durante cinco décadas y su labor en la edición de obra gráfica le llevó a editar obra de casi todos los artistas de su galería. Su interés por esta disciplina se materializó en la apertura en 1968 de la galería *Castelli Graphics*, desde donde trabajó con los mejores talleres norteamericanos, especialmente con el *Gemini G.E.L.* de los Ángeles, editando obra de Jasper Johns, Robert Rauschembreg y Claes Oldenburg, entre otros muchos.²³

Si bien es verdad que estos grandes editores ampliaron el mercado de la estampa a un público mucho más numeroso que poco a poco iba apreciando y conociendo su valor, no fueron los únicos cauces por los que se difundió el arte gráfico. Theodore B. Donson en su libro *Prints and the Print Market* dedica un capítulo a los editores de estampas “*People Who Publish Prints*”,²⁴ en el que describe algunos de los posibles canales de edición y venta de la obra gráfica. En su texto diferencia tres grupos o categorías mediante las cuales la obra gráfica se realiza y comercializa: los artistas-grabadores y estampadores propiamente dichos, los talleres, y los empresarios o intermediarios (editores y galerías). En el primer caso el artista trabaja los grabados en su taller y distribuye personalmente la edición. Otra posibilidad es la realización de la estampación y/o edición de la obra en un taller especializado, donde el control de la edición lo puede ejercer el artista o el propio taller que asume también el compromiso de su promoción y venta. Finalmente queda la opción del artista que trabaja en su taller o en un lugar especializado asumiendo el trabajo de ejecución y poniendo en manos de editores o galerías la obra para su comercialización.

21 Una E. Johnson. *Ambroise Volard, Editeur. Prints. Books. Bronzes*. New York: The Museum of Modern Art, 1977. pp. 19-20.

22 Para más información sobre la vida del marchante alemán consultar el libro *D. H. Kanwailer. En el nombre del arte* de Pierre Assouline (traducción Manuel Serrat Crespo). Barcelona: galería Miquel Alzueta, 2007.

23 La destacada labor que desarrolló Leo Castelli en el mundo del arte, está contenida en el libro que sobre su vida ha escrito Annie Cohen-Solal. El texto está ampliamente documentado y ofrece una visión muy completa de su interesante trabajo como galerista y marchante. Annie Cohen-Solal (traducción de María Álvarez Rilla y Pablo Sauras). *El galerista Leo Castelli y su círculo*. Madrid: Turner, 2011.

24 Theodore B. Donson, op.cit., pp. 277-289.

Entre estas posibilidades para la creación y comercialización de la obra gráfica, es muy importante destacar la apertura de talleres especializados y editoras en diversos lugares del mundo, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Normalmente la iniciativa partió de personas que ya habían estado de algún modo en contacto con el negocio de las publicaciones de libros, el coleccionismo y el arte en general y poco a poco, la figura del editor de obra gráfica empezó a vincularse con el de “taller-editora”, como veremos en profundidad en capítulos posteriores. De ese modo podía controlar el trabajo de edición a lo largo de todo su recorrido, eligiendo a los artistas, supervisando todo el trabajo técnico y realizando la promoción, difusión y finalmente la venta de la obra. Este modelo de organización es el que encontramos con más frecuencia en la actualidad. Destacamos de entre todos ellos los talleres y editoras: *Maeght* y *Visat* en París, *Kelpra Editions* y *Petersburg Press* en Londres, *Dombenguer* y *Meissner* en Alemania, *2RC Editrice* en Roma; y en Estados Unidos: *Universal Limited Art Editions*, *Gemini G.E.L.*, *Tyler Graphics Ltd.*, *Cirrus Editions*, *Landfall Press* y *Parasol Press*²⁵.

Esta infraestructura creada para la edición de obra gráfica ha facilitado enormemente el trabajo de todas las personas involucradas en el proceso. Los artistas tienen acceso a talleres equipados con buenos profesionales y materiales, los técnicos experimentan y desarrollan nuevas formas de trabajar las matrices y de estamparlas, y los editores pueden mantener el control de todo el proceso. Este sistema que parece óptimo para todos, en ocasiones se ve empañado por intereses más especulativos que artísticos, problema que se agrava si el artista se conforma con trasladar sus trabajos previos sobre el lienzo al campo de la gráfica. Salvando esta problemática sobre la que no creemos oportuno profundizar, destacamos el lado altamente positivo de este sistema, que favorece la demanda de obra gráfica de muchos artistas desencadenado el creciente interés por la técnica, provocando en numerosas ocasiones el aprendizaje y la investigación en el medio gráfico.

Como ejemplo de este hecho podemos mencionar las primeras obras de Frank Stella, objeto de una fuerte crítica como consecuencia de la directa dependencia de su pintura. Sin embargo la investigación desarrollada posteriormente por el artista ha sido tan intensa, que no puede hablarse del simple traslado de una imagen de un medio a otro. Judith Goldman, asesora del gabinete de estampas del *Whitney Museum*, definió así el trabajo realizado por el pintor en sus estampas con respecto a las pinturas:

*No plantea preguntas (han sido previamente planteadas en el lienzo), pero sí encuentra soluciones para solventar los problemas de escala, relieve y textura... Stella utiliza en sus estampas un lenguaje que es tan gráfico, como pictórico es el de sus pinturas.*²⁶

Este recorrido nos permite valorar el trabajo que desempeñan los editores de obra gráfica creando un mercado cada vez más amplio, potenciando el coleccionismo e incentivando la creación de estampas de un buen número de artistas. Igualmente es importante conocer la evolución que el editor ha experimentado en los últimos años vinculándose al taller-editora o a la galería especializada en arte gráfico para mostrar los canales de edición y comercialización que se imponen actualmente.

25 Es importante conocer la existencia de estos talleres ya que casi todos fueron contemporáneos de Grupo Quince y con algunos de ellos como *Parasol Press* o *Gemini G.E.L.* (del que se trata en el punto 4 del presente capítulo), mantuvieron relaciones comerciales que se materializaron en exposiciones importantes de artistas extranjeros en la galería de Grupo Quince (ver IV.4.4.3. “Exposiciones de artistas extranjeros”).

26 Judith Goldman. *American Prints: Process & Proofs*. New York: Whitney Museum of American Art. Harper & Row. Icon Editions, 1981. p. 162.

1.3. LA IMPORTANCIA DEL PROCESO TÉCNICO Y LA ESTAMPACIÓN. FIGURAS RELACIONADAS.

La obra gráfica en general es una disciplina artística que suele demandar la colaboración de una o varias personas que asistan en el proceso técnico, orientando y aportando soluciones al artista o autor de la idea. Estos individuos son los encargados de resolver y abordar la parte técnica del proceso, así como el posterior trabajo de estampación. En el presente estudio nos referiremos a estos técnicos según el procedimiento en el que estén especializados. Así pues, distinguiremos entre el maestro del taller si nos referimos al grabado calcográfico; técnico litógrafo si es especialista en la técnica planográfica; serígrafo si se trata de la técnica permeográfica o estampador si es el encargado de realizar las pruebas de estampación y los trabajos relacionados con este proceso (entintado, secado, prensado, etc.).²⁷

A lo largo de la historia del grabado han ido sucediéndose profesionales en este campo cuyo cometido ha sido extremadamente valioso, no sólo desde el punto de vista técnico sino de apoyo y colaboración con el artista. Actualmente es habitual encontrar artistas que sepan abordar el proceso completo hasta llegar a la obra final deseada, pero sólo en contadas ocasiones son ellos mismos los que realizan la edición en su totalidad ya que muchas veces carecen de la infraestructura y los medios técnicos necesarios. En estos casos, la obra suele realizarse en talleres especializados bajo el asesoramiento del maestro de taller, el litógrafo o el estampador, todos ellos técnicos capaces de resolver problemas y afrontar las ediciones para lograr los mejores resultados.

El maestro del taller y el estampador

Para la argumentación del presente apartado se han recogido los testimonios hallados en textos y catálogos de varios artistas, que han trabajado en talleres especializados en la estampación calcográfica, bajo el asesoramiento de técnicos grabadores y estampadores. También se ha incluido la visión del estampador y del maestro de taller, para ofrecer una panorámica global sobre la experiencia de colaboración y enriquecimiento mutuo en beneficio de la obra final.

El primero de los catálogos seleccionados para reflejar la importancia de las personas involucradas en el proceso técnico y la estampación es *The Painter and the Printer. Robert Motherwell's Graphics 1943-1980*, editado con motivo de una exposición itinerante de obra gráfica del artista norteamericano, exhibida en varios museos de todo el mundo. Robert Motherwell dedica el impecable y voluminoso catálogo a los técnicos con los que ha trabajado a lo largo de su larga carrera como grabador. El texto recoge las entrevistas mantenidas con doce estampadores, técnicos y editores que han colaborado con el pintor, entre los que destacamos los nombres de Irwin Hollander, Kenneth Tyler, Maurice Sánchez o Tatyana Grosman, por su gran aportación a la historia del grabado norteamericano contemporáneo. Traducimos aquí el texto escrito por el artista que bajo el título “On Collaboration” encabeza el catálogo:

Los artistas tienen infinidad de oportunidades de decir lo que quieren, por eso estoy contento de que aquí los colaboradores puedan tener la palabra... Mi respeto por los técnicos no tiene límites. Sus palabras revelan un profundo conocimiento y una extrema destreza en el oficio. Ellos dan una viva descripción de lo que pasa en el estudio de un pintor, pueden dar una imagen más precisa que la mayoría de los críticos o historiadores. Trabajar con estos profesionales es un placer y una apreciada pausa en la rutina solitaria en la que el

*artista trabaja. Espero que este libro tenga éxito en el modo en que exprese lo que realmente quiero: el reconocimiento de que el artista moderno no es una isla sino que trabaja y vive, dependiendo en gran parte de la buena voluntad, conocimiento de la técnica y destreza de otros.*²⁸

Con estas palabras el artista alude a la confianza, la ayuda y el asesoramiento que los técnicos le aportan con su experiencia y su conocimiento sobre la técnica, hecho que revierte directamente en la calidad de las ediciones. Una perfecta compenetración entre ambos profesionales que conduce al éxito, en la mayoría de los casos, de la obra editada.

Otro de los textos que refleja con gran acierto el espíritu que debe imperar en un taller de obra gráfica, lo encontramos en el capítulo “*People Who Publish Prints*” en el libro *Prints and the Printmarket* del que se han traducido dos párrafos escritos por Kathan Brown, directora del taller norteamericano *Crown Point Press* de Oakland (California). Sus palabras muestran la actitud que deben mantener los técnicos y los artistas cuando se enfrentan con una nueva obra:

Para comenzar, el estampador encargado del proyecto debe estar familiarizado e interesado por el trabajo del artista. Cuando el artista llega, dedicamos unas horas o unos días para conocernos y llegar al procedimiento más adecuado para expresar sus ideas. Generalmente todo aquello que hacemos en la primera visita terminamos rechazándolo. El artista debe comprender que tenemos todo el tiempo del mundo para obtener lo que realmente quiere y que no debemos escatimar con sus intenciones. Por supuesto, cada uno es consciente de que el tiempo cuesta dinero y de que no se debe perder; a menudo trabajamos de diez a doce horas diarias cuando un artista está con nosotros. Trabajamos todo el día y el artista no tiene otra cosa que hacer que estar aquí, completamente involucrado con el medio, y la gente que trabaja con él ha debido aprender a paralizar su vida cotidiana durante esos periodos...

*Cuando trabajamos con la prensa... enseñamos a los artistas. El grabado es un medio elemental, bastante lógico y comprensible, al menos en teoría, y debe ser comprendido para poder ser utilizado de manera efectiva. El artista debe conocer y comprender (aunque no en detalle, sí en general) todo lo que se está haciendo, o incluso lo que podría hacerse con sus planchas. Él realiza todo el trabajo creativo por sí mismo y parte del trabajo rutinario. Cuando se termina, el artista sabe que él ha realizado sus planchas. Es cierto que ha tenido una ayuda indispensable, pero no debe haber la menor duda de que el trabajo es suyo.*²⁹

Debido a la demanda creciente en los últimos años de estos profesionales por parte de los artistas y del mercado, la especialización en este campo ha ido en aumento. En España, como veremos más adelante, ha habido y hay maestros de taller y estampadores de gran nivel trabajando en talleres que han alcanzado un gran prestigio por los excelentes resultados de sus trabajos. Hemos escogido la opinión expresada por el pintor y grabador catalán, Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931-2005) para ilustrar la relevancia de las personas vinculadas a este proceso colaborativo³⁰. El texto seleccionado es un fragmento de la entrevista mantenida con Rosa Queralt incluida en el catálogo editado con motivo de la catalogación de su obra gráfica:

En mi caso, Barbará, Coscolla, Puiggrós, Eloy, me han ayudado mucho. Pero hay una notable diferencia entre un grabador-estampador y un impresor que provenga de las artes gráficas. Aunque exista gente que no lo vea, la diferencia es evidente... En las actuales circunstancias, el grabador estampador corre el riesgo de desaparecer, lo cual sería muy

²⁸ Robert Motherwell. “A note by the Artist. On Collaboration”. En el catálogo *The Painter and the Printer. Robert Motherwell's Graphics 1943-1980*. New York: The American Federation of Arts, 1980. p. 9. [Traducción de la autora].

²⁹ Kathan Brown. “People Who Publish Prints” en *Prints and the Printmarket*. New York: Crowell, 1977. p. 287.

³⁰ Joan Hernández Pijuan es uno de los artistas plásticos que más han profundizaron en las posibilidades del arte gráfico. Escribió varios textos sobre el grabado desde el punto de vista del pintor-grabador que pueden consultarse en su página Web: <http://hernandezpijuan.org/es/texts> (web en línea) [con acceso el 26 de abril de 2012]. Entre los numerosos textos escritos a lo largo de su vida cabe destacar el que lleva por título: “Del pintor que graba”, escrito en 1983.

*grave. Sin embargo quiero añadir que quien primero tiene que saber cómo servirse de las técnicas es el artista.*³¹

Unos años más tarde en un breve texto publicado en un catálogo sobre el grabado contemporáneo en Cataluña, el pintor vuelve a manifestar:

*Si el artista conoce el grabado, esta figura del maestro del taller tiene otra dimensión, es decir, se puede realmente convertir en un colaborador importantísimo en tanto que va a enriquecer la obra al conocerla desde el principio y le puede dar en el momento final de la estampación toda la realidad, sutileza y sentido que el artista intuía. Por eso hay veces en que también el estampador debería firmar la prueba.*³²

Si nos centramos en el proceso de ejecución de la stampa, ya hemos visto que tras la manipulación de la matriz, resta efectuar las pruebas de estampación. Es conveniente aclarar que en la mayoría de las ocasiones la persona encargada de guiar al artista en el proceso técnico, también es el responsable de esta tarea, ya que la stampa no se define en su total dimensión hasta que se realizan las pruebas definitivas de estampación, en las que aflora todo el trabajo previamente realizado. Cuando se confirma a través de estas pruebas que se ha llegado al resultado deseado, es el momento de pasar a la estampación de la edición, llevada a cabo normalmente por el estampador. Los métodos de estampación se basan fundamentalmente en la aplicación de la tinta sobre la matriz, pero están supeditados a un gran número de factores y herramientas cuyas variables van a determinar el resultado final y la calidad de la stampa, de ello la importancia de la persona responsable de llevarla a cabo.³³

Para argumentar la importancia de una buena estampación recurrimos al libro de referencia de la historiadora Rosa Vives, *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*.³⁴ Dicho tratado incluye un capítulo que bajo el epígrafe: “Admirar... Escoger... Comprar... Coleccionar”, aborda algunos criterios importantes que se deben tener en cuenta en el momento de valorar una stampa. Estas cualidades son: la calidad, la conservación y la rareza. La calidad es el aspecto más relevante para la autora y debe reunir unos requisitos básicos: la belleza de su tema y composición, ser obra de un buen maestro, estar bien realizado y presentar una estampación excepcional. Si nos centramos en este último punto, veremos que la autora establece nuevamente cuatro parámetros para su valoración: la regularidad impecable del carácter de la línea o mancha impresa; el tipo de papel; la habilidad con que la plancha ha sido entintada; y el esmero con que ha sido impresa. De los cuatro requisitos, los dos últimos forman parte del trabajo del estampador, de lo que se deduce la extraordinaria importancia de la tarea que desempeña este técnico cuando valoramos una stampa.

Las matrices, especialmente en el grabado calcográfico, pueden trabajarse de numerosas maneras, y cada plancha plantea problemas muy distintos. Detrás de un buen grabado y una buena estampación hay un intenso trabajo de investigación y un largo periodo de pruebas, hasta llegar a la stampa definitiva (Bon A Tirer), a partir de la cuál debe efectuarse toda la edición. El estampador catalán, Jaume Coscolla,³⁵ define en qué consiste este proceso y desvela con estas palabras la complejidad que entraña la realización de una buena stampa:

31 Joan Hernández Pijuan, en el texto “Conversación con Hernández Pijuan” (Rosa Queralt), en el catálogo *Obra Gráfica 1954-1980*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1981. p. 19.

32 Joan Hernández Pijuan. “Del pintor que grava”. En el catálogo: *Calcografía Contemporania a Catalunya. El gravat de Creació*. Barcelona: Centre Cultural de La Caixa de Pensions, 1983. p. 33

33 Normalmente las pruebas de estado (P/E) son los trabajos de estampación que se realizan en el proceso previo a la obtención del *Bon A Tirer* (B.A.T.) o prueba definitiva de la que parte la edición. Para más información sobre conceptos vinculados con la edición y el tipo de pruebas de estampación, consultar en el Apéndice el apartado IX.7. “Glosario de términos sobre la edición y nomenclatura de las estampas”.

34 Rosa Vives. “Admirar... Escoger... Comprar... Coleccionar”. En *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*. Barcelona: Icaria, 1994. pp. 125-126.

35 Jaume Coscolla (Barcelona, 1928) fue un importante maestro de taller que trabajó en la segunda mitad del siglo XX en Barcelona. Aprendió con Josep Medinaceli en Montaner y Simón. Colaboró durante muchos años con Jaume Pla en las Ediciones de la Rosa Vera y más tarde junto a Joan Barbará, se encargó de la parte técnica y la estampación de la colección de *Las Estampas de La Cometa*, del editor Gustavo Gili i Esteve en 1964. Fue profesor en el Conservatorio de las Artes del Libro, adscrito a la Escuela de Artes y oficios Artísticos de Barcelona. Para más información consultar el capítulo IV. “Situación artística, social y cultural de los años 70 en España” y el artículo de Francesc Millares y Rosa Queralt, “En torno al grabado catalán de posguerra”, en *Estudios Pro Arte nº 10*, 1977. pp. 44 - 67.

*La stampa es el resultado de cubrir con tinta una plancha grabada, de la que se extrae la tinta sobrante, de modo que la que queda sobre la plancha pase al papel mediante la presión ejercida por el tórculo. Así de sencillo. Tan sencillo como el que dice que un bloque de madera o de piedra contiene ya la escultura, que sólo hace falta quitar lo que sobra.*³⁶

Si bien es cierto que la matriz por sí misma contiene la imagen que se quiere reproducir, una mala estampación puede desvirtuar enormemente la obra del artista. También en palabras de Jaume Coscolla: “Este argumento no puede funcionar a la inversa. Un mal grabado, por buena que sea la estampación, continuará siendo un mal grabado”.³⁷ El estampador catalán, al hablar del papel que desempeña el técnico, alude al hecho de que la estampación también tiene que ver con el arte, aunque “un arte modesto”, ya que el que lo ejecuta tiene que renunciar a una buena parte de su personalidad para ponerla al servicio del artista.

El técnico litógrafo

La importancia del papel que desempeña el maestro de taller y el estampador en el caso del grabado calcográfico, es todavía más incuestionable en el caso de la litografía. En el libro de referencia *Lithography 200 years of Art, History and Technique*, y bajo el título: “The role of the printer”,³⁸ su autor vincula la historia de la litografía artística con la historia de los litógrafos. Considera que aunque han existido artistas que cautivados por la técnica han instalado en sus talleres todo lo necesario para la realización de este tipo de obra, el trabajo que se realiza en un taller de litografía aporta la experiencia y disponibilidad del impresor y hace que se obtengan los mejores resultados. Por lo tanto podemos hablar desde el principio de la colaboración entre el artista y el técnico litógrafo basada, según Domenico Porcio, en la paciencia y la confianza.

Si hacemos un breve repaso sobre el origen de la litografía (1798), nos damos cuenta de que no nació para ser aplicada al arte, sino ante la necesidad de disponer de un nuevo método de reproducción de documentos. Aloys Senefelder (Praga, 1771- Múnich, 1834), escritor de teatro, probablemente pensaba en fines comerciales más que en aplicaciones artísticas cuando empezó a experimentar con piedras, ácidos y tintas. Su primera intención fue editar sus propias obras de teatro y con el tiempo, al percibir el enorme potencial que su nuevo descubrimiento encerraba, comenzó a ampliar los campos de aplicación y a introducirse en el mercado de París, Londres, Berlín y Viena.

En el campo de la litografía sucede lo mismo que en del grabado calcográfico, ninguno de los dos fue pensado inicialmente con fines artísticos, pero pronto despertó la curiosidad de los artistas. Transcurrido un cuarto de siglo desde su invención, entre 1824 y 1825, Goya dibujó sobre piedra los *Toros de Burdeos*. A partir de ese momento muchos pintores quedaron cautivados por la posibilidad de trabajar directamente sobre este material y obtener de una manera directa varias copias de su dibujo original. La litografía, aunque en muchos momentos de la historia ha tenido una aplicación más industrial o comercial, pronto fue utilizada por los artistas que vieron en el proceso resultados directos y que los medios empleados les eran familiares (pinceles, tintas, lápices). El dibujo realizado con un material graso líquido o sólido, sobre la plancha de zinc o aluminio o sobre la piedra, sería igual (invertido) al obtenido en la imagen final.

Existe un hecho altamente significativo y es que en las primeras litografías artísticas, encontramos al pie o al margen de la imagen una inscripción que hace referencia a las personas que han intervenido en la elaboración de la stampa. Por ejemplo, en la base de una litografía de Delacroix se puede leer: *Delacroix del, lith de Motte*, que significa que Eugène Delacroix lo dibujó y que Charles Motte lo litografió, de donde se deduce cla-

36 Jaume Coscolla. “De l’estampació calcogràfica” en el catálogo: *Calcografía Contemporania a Catalunya. El gravat de Creació*. Barcelona: Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 1983. p. 31. [Traducción de la autora].

37 Jaume Coscolla, ibid.

38 Domenico Porcio “The role of the printer”. En *Lithography: 200 years of art, history and technique*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1983. p. 186.

ramente la importante participación del litógrafo en la ejecución de la obra. De la misma forma que en el grabado original figura pueden figurar referencias a los talleres mediante la filigrana del papel o el sello seco. También es usual encontrar a lo largo de la historia del grabado artistas que han retratado a los grabadores o litógrafos que han colaborado en la ejecución de sus ediciones. Este es el caso de la cubierta que hizo Toulouse Lautrec para la publicación de 1893 donde aparece Jane Avril examinando una prueba que se acaba de tirar el estampador Pere Cotellet. De esta manera se evidenciaba el aspecto manual de la artesanía del arte gráfico y se destacaba la valía como obra de arte al ser el artista quien dibuja directamente sobre la piedra y supervisa directamente la estampación.

Con el objeto de destacar y valorar el papel desempeñado por el técnico litógrafo, nos ha parecido apropiado mencionar a algunas de algunas de las personas que más contribuyeron al desarrollo de la técnica en favor del arte. Una de ellas fue el litógrafo francés Auguste Clot (1858-1936), estampador de las carpetas y los libros más importantes editados por Ambroise Vollard, como se ha visto, que desarrolló su trabajo en el momento en que los pintores comenzaron a interesarse por la obra original. Definido como “un genio en la estampación de la litografía en color”,³⁹ realizó su aprendizaje en el establecimiento litográfico de Lemercier en el que adquirió una sólida formación, sobre todo orientada a la litografía de reproducción. Aunque no era el mejor momento para dedicarse a la técnica plana, ya que el imparable proceso de mecanización que estaba experimentando la estampación litográfica, tuvo como consecuencia la aparición de la fotolitografía y la consecuente infravaloración del litógrafo tradicional, Auguste Clot estableció su propio taller de litografía artística al que acudieron entre otros, con el objeto de experimentar y llevar a cabo su obra bajo su dirección técnica.

Este creciente interés de los pintores por la litografía, así como la reivindicación de la estampa original, tuvo como consecuencia la colaboración cada vez más estrecha entre el estampador y el artista, alejados de la manera de trabajar en los talleres de estampación industrial. Juan Carrete y Jesusa Vega en su relevante texto sobre grabado y creación gráfica, dedican un epígrafe al trabajo del litógrafo del que destacan sus cualidades: “no pretender protagonismo alguno y ser un excelente técnico: trabajar en la sombra y saber solucionar todos los problemas que se suscitaban antes y a lo largo de la edición”.⁴⁰

Otro de esos nombres importantes en la historia de la litografía es Fernand Mourlot (1895 - 1988), cuyo taller gozó entre los años 40 y 50 del pasado siglo XX de la máxima notoriedad. El taller Mourlot Frères situado en la *Rue Chabrol* contaba con una tradición de 70 años cuando Mourlot convenció a Picasso, a Fernand Léger, y a Marcel Gromaire en 1937 para dibujar sobre las piedras. Su padre había trabajado en París como técnico durante décadas, pero cuando asumió la dirección de la firma en 1921, fue cuando realmente cobró gran solidez y prestigio. Enseñó a los estampadores, instaló las prensas más sofisticadas y colaboró con gran entusiasmo con los mejores artistas, de tal forma que hizo de Picasso, Miró, Chagall y Braque, los más importantes artistas modernos en el campo de la litografía.⁴¹

Los primeros trabajos de Mourlot fueron posters realizados con motivo de diversas exposiciones en museos franceses que pronto cautivaron, no sólo al público, sino también a un gran número de artistas. Gracias al capítulo contenido en el magnífico libro *Lithography. 200 years of art, history and technique*, escrito por el propio Fernand Mourlot con el título “The artist and the printer”, descubrimos esta decisiva colaboración:

Los grandes artistas del momento accedieron a que sus trabajos fueran reproducidos para los posters de sus exposiciones, y a menudo, ellos mismos realizaban los dibujos preparatorios y las litografías originales. Una nueva moda estaba surgiendo, y el nombre

39 Una E. Johnson. *Ambroise Vollard...*, op. cit., p. 28.

40 Juan Carrete y Jesusa Vega. “Un actor entre bastidores: Auguste Clot”. En *Grabado y creación gráfica*. Historia del Arte. Nº 48. Madrid: *Grupo 16*, 1993. p. 90.

41 Para más información sobre la historia del taller Mourlot Frères, consultar el capítulo “The fuses of the print boom” en *Prints and the Printmarket*, pp. 184-191.

*de Mourlot pronto se hizo popular entre los pintores. Cuando Matisse, luego Braque y finalmente Picasso, acudían asiduamente a la “Rue de Chabrol”, donde estaba situado el taller en aquella época. Supe entonces que habíamos ganado la batalla por la litografía artística.*⁴²

En palabras del propio litógrafo, la colaboración que existe y que siempre debe existir entre el artista y el técnico litógrafo, es extremadamente delicada. Esta relación es básica para el desarrollo de la edición, ya que sin esta empatía mutua, no podría llevarse a buen término ningún proyecto en litografía. La preparación de las piedras que contienen el dibujo del artista, y la perfecta ejecución de cada uno de los pasos que deben seguirse en la realización del proceso, demandan del litógrafo una gran destreza y conocimiento que quedará reflejado en el estado final de la estampa.

Fernand Mourlot concluye el texto al que anteriormente se hace alusión explicando la manera en que afrontaron el trabajo sobre la piedra los diversos artistas. Por ejemplo, relata cómo Marc Chagall se emocionaba con el proyecto de una nueva litografía y de cómo era capaz de comenzar dibujando un jarrón con flores e ir transformándolo en la cabeza de una mujer. Del modo en que Georges Braque meditaba cada uno de los pasos, sin prisa por ver el resultado final de lo que está dibujando, o el modo en que Picasso abordó la litografía *El Toro*, dibujando durante un mes sobre la misma piedra, de la que se llegaron a obtener hasta once pruebas de estado. Trabajo que realizó valiéndose de infinidad de materiales, en base a un dibujo que finalmente simplificó a unas pocas líneas trazadas con extraordinaria maestría. Un gran animal que quedó reducido a una cabeza diminuta con unos cuernos como antenas, ante la desolación y perplejidad de los técnicos del taller. Es precisamente este ejemplo del proceso que se produjo en la creación de la litografía de Picasso y que puede ocurrir igualmente en la creación de un grabado, el que nos interesa mostrar en este trabajo. Esa estrecha colaboración gratificante para ambas partes que Fernand Mourlot expresó de esta manera:

*Debo admitir que ciertamente he tenido la gran fortuna de conocer a estos grandes artistas, y he terminado por admirarlos y aprender muchas cosas con ellos y de ellos. Y si he hecho algunas cosas en mi vida como estampador que no están del todo mal, ha sido principalmente porque me he dado cuenta de la importancia de escuchar a estos artistas, los cuales, sin saberlo, me han dado consejos que he utilizado más adelante. Por todo ello les agradezco lo que han hecho por mí personalmente y por el mundo en general.*⁴³

Como ya hemos visto, París durante los años 50 seguía siendo el centro principal en la actividad y producción de obra gráfica, continuando con una gran tradición. Los talleres respondían a la creciente demanda de los editores y de los artistas, y la destreza y los conocimientos sobre la estampación se transmitían de padres a hijos. En litografía, Georges Clot, nieto de Auguste Clot; Jacques Desjorbet, y sobre todo Fernand Mourlot, desplegaron una frenética actividad colaborando con los artistas más importantes de mitad de siglo. En grabado calcográfico, Raymond Haasen, Georges Leblank (Hijo de Charles Leblank que trabajó en el taller de Delâtres), y los hermanos Crommelynck, por mencionar algunos de los más relevantes, trabajaron mejorando los materiales, investigando en la técnica y ampliando las posibilidades de la obra gráfica.

Para concluir con esta revisión que pretende justificar y ensalzar el valioso papel que ha desempeñado el técnico ya sea de grabado calcográfico o de litografía, nos referiremos a el trabajo que Aldo y Pierre Crommelynck desarrollaron en 1955 en la villa de Picasso “La Californie” donde instalaron un tórculo para poder abordar la estampación de las numerosas planchas que en ese momento estaba grabando el artista malagueño. Así mismo, cabe destacar el trabajo de Roger Lacourière y Jacques Frelaut que entre otros proyectos participaron en la estampación de diversas ediciones como la Suite Vollard de

42 Fernand Mourlot. “The Artist and the Printer”. En *Lithography. 200 Years of Art, History and Technique*. New York: Harry N. Abrahams, Inc., 1983. p. 186. [Traducción de la autora].

43 Fernand Mourlot, op. cit., p. 188. [Traducción de la autora].

Picasso. Finalmente mencionaremos la labor de Raymond Haasen que estampó parte de la obra de Marc Chagall y de Fernand Leger, aplicando sus conocimientos de aguatinta en color y serigrafía industrial.

Para concluir, recalcar la idea de que en la actualidad el taller es el lugar donde el artista y el técnico unen sus conocimientos para trasladar la imagen a la piedra o a la matriz y de ésta, al papel. Esta alianza de esfuerzos nace de la complejidad técnica del medio, que se solventa con la profesionalidad y el carisma del grabador, litógrafo o estampador que guiará al artista con el fin de obtener los mejores resultados.

1.4. EL TALLER-EDITORIA DE OBRA GRÁFICA. EL MODELO NORTEAMERICANO.

Resulta imprescindible incluir dentro de los parámetros que han definido la actual situación en la que se encuentra el arte gráfico, la aportación realizada por los talleres que han dedicado sus esfuerzos también a la edición. Este modelo de organización aglutina, por un lado, la realización de la obra en cualquiera de los procedimientos, con el soporte humano y técnico requerido por el artista; y por otro, la posterior promoción, comercialización y distribución de la misma. Esta forma de gestión engloba en un proyecto íntegro, al artista, al editor y a los técnicos; en una misma acepción que denominaremos “taller-editora” y que como veremos, va mucho más allá de la simple unión de los dos términos. Ciertamente este modelo organizativo ha contribuido de una manera sobresaliente a posicionar al grabado contemporáneo en el lugar que ocupa y dentro de este capítulo abordaremos algunos de los proyectos que más han contribuido a ese posicionamiento. Con este objetivo se irán desgranando algunas de las iniciativas más destacadas en Estados Unidos tanto en el grabado como en la litografía por considerar que fueron en gran medida las responsables de la creación de este modelo.

Es manifiesto que este cambio recoge el testigo de los técnicos grabadores y litógrafos que estaban trabajando con los mejores artistas del momento en los talleres parisinos, así como el de los grandes editores de estampas, como hemos mostrado en los capítulos anteriores. Pero como veremos, es en Norteamérica donde comenzó a desarrollarse este modelo de taller-editora y en algunos casos incluso galería, que tanto ha beneficiado a la gráfica. Es muy probable que el origen de este modo de trabajo colaborativo se halle en la labor desarrollada por el artista y grabador Stanley Willian Hayter (Londres, 1901 - París, 1988), cuando en 1940 trasladó el *Atelier 17* de París a Nueva York, llevándose con él toda la tradición del grabado que hasta ese momento había prevalecido en Europa. En su taller fundado en 1933 y situado en la 17 *rue Campagne - Prémier* habían trabajado Miró, Arp, Tanguy, Picasso, Giacometti o Kandinsky. Fue un espacio que el propio S. W. Hayter definió como “un lugar de encuentro para gente con las mismas inquietudes, donde la colaboración y progresiva experimentación en las técnicas y los medios pudieran llevarse a cabo”.⁴⁴ Si bien es verdad que la intención del taller no contemplaba la edición de obra gráfica, fue el responsable del profundo cambio que se iba a originar en los modos de realización y estampación hasta ese momento utilizados por los artistas, creando un claro precedente en la formación del modelo de organización que nos ocupa.

El hecho de que S. W. Hayter fuera artista (aunque había estudiado química y geología) y estuviera estrechamente vinculado a los artistas surrealistas desde 1929, dio como resultado una nueva visión del funcionamiento del taller y del papel que el artista debía desempeñar en el proceso de elaboración de las matrices. De este modo, su visión sobre el trabajo de taller se distanciaba de las prácticas parisinas de los grandes talleres como *Lacourière* o *Mourlot*, en los que las complejas litografías en color o los grabados ejecutados con una gran perfección técnica, diferían de su idea de que fuera el propio artista el que aprendiera a grabar y consecuentemente tuviera el control de todo el proceso de su creación. En palabras del de S. W. Hayter:

44 Graham Reynolds. *The engravings of S. W. Hayter*. London: Victoria and Albert Museum, 1973. p. 3.

*El taller fue fundado con el expreso propósito de experimentar y la estructura y los objetivos del Atelier 17 distaban mucho de la norma. La tradición heredada del aprendiz artesano fue suprimida, casi no se realizaban estampaciones de otros artistas, todo el mundo acometía su propio, y en ocasiones sucio trabajo, como estampar, numerar, firmar y finalmente limpiar.*⁴⁵

A su llegada a los Estados Unidos en mayo de 1940 impartió un curso en el Museo de Bellas Artes de San Francisco bajo el nombre de “Atelier 17” en el que, tanto artistas como iniciados, fueron instados a hacer sus propias estampaciones, manteniendo así la filosofía que había regido el funcionamiento del taller en París durante los años 30. Los trabajos acometidos en su taller de Nueva York pronto cobraron gran popularidad, como quedó reflejado en la exposición *Hayter and Studio 17: New directions in Gravure* celebrada en 1944 en el Museum of Modern Art de Nueva York, que posteriormente viajó por todo el país y finalmente durante dos años por Suramérica. Aunque el *Atelier 17* sólo estuvo funcionando durante quince años, actuó como catalizador del movimiento abstracto expresionista de la postguerra.⁴⁶ Algunas de las grandes figuras de la Escuela de Nueva York trabajaron con él, destacando sobre todo Jackson Pollock, cuya obra automática y gestual (*dripping paintings*) estuvo fuertemente influenciada por las ideas de S. W. Hayter.⁴⁷

Paralelamente al movimiento abstracto, co-existía el movimiento surrealista al que S. W. Hayter había estado vinculado y con los que expuso a menudo en América.⁴⁸ La amistad con muchos de los miembros del grupo se remontaba a su estancia en París y aunque sus ideas se fueron acercando con el tiempo al expresionismo abstracto, este hecho no fue obstáculo para que artistas como Chagall, Gorky o Lipchitz trabajaran en su taller y realizaran allí importante obra gráfica durante toda la década de los 40, convirtiéndose el *Atelier 17* en el centro de encuentro de grandes artistas exiliados europeos. De entre las actividades que hicieron juntos destacamos la carpeta que bajo el título *Bruñidor Portfolio* fue editada por Curt Valentin en 1947, en la que se incluían litografías de Wilfredo Lam y Roberto Matta, y grabados realizados en el *Atelier 17* por Yves Tanguy, Max Ernst, S. W. Hayter, Kurt Seligmann y Joan Miró.

Por otro lado, es importante recordar la investigación de S. W. Hayter en el campo del grabado en color,⁴⁹ y su contribución a nuevos sistemas de estampación basados en la aplicación de tintas de diferentes viscosidades mediante rodillos de distintas durezas, sobre planchas trabajadas de forma escalonada,⁵⁰ proceso que ha sido empleado por un gran número de artistas durante la segunda mitad del siglo XX. Su inagotable energía hizo que aunque en 1950 regresara a París, cerrando el taller de Nueva York definitivamente cinco años después, el hecho de haber introducido a muchos pintores y futuros artistas grabadores en el campo de la gráfica, dio como resultado una nueva forma de contemplar y ejecutar grabados. Así mismo, es muy importante resaltar que fueron algunos de esos grabadores los que con el resurgimiento económico de la postguerra, pasaron a formar parte de los nuevos programas de grabado en las universidades más importantes del país como Karl Schrag en Columbia; Karl Kasten en Berkeley; Mauricio Lasansky en Iowa; Gabor Peterdy en Yale y Fred Becker en St. Louis, Washington.

45 David Cohen. “S. W. Hayter and Atelier 17 in America, 1940-1955”. En *The Renaissance of gravure The Art of S. W. Hayter*. New York: P. M. S. Hacker. Oxford University Press, 1988. p. 32. [Traducción de la autora].

46 Susan M. Anderson. *Pursuit of the marvelous: S.W.Hayter; C. Howard; G.O. Ford*. Laguna Beach, California: Laguna Art Museum, 1990. p.18

47 Para más información sobre la influencia de S. W. Hayter sobre Jackson Pollock, revisar los catálogos siguientes: Bernice Rose. *Jackson Pollock: Drawing into painting*. New York: Museum of Modern Art, 1980. Lois Fichener-Rathus. “Pollock at Atelier 17” *Print Collectors’ Newsletter* (New York) 13, nº 5 (november-december 1982). pp.162-65.

48 Ejemplo de las exposiciones en las que participó S. W. Hayter fueron las celebradas con motivo del ciclo de conferencias que bajo el título “Surrealist Art in Exile” pronunció en 1941 Gordon Onslow-Ford, y en las que se mostraron trabajos de Arp, De Chirico, Brauner, Delvaux, Domínguez, Ernst, Frances, Hayter, Magritte, Matta, Miró, Moore, Onslow-Ford, Paalen, Seligmann y Tanguy.

49 Para mayor información sobre la influencia del grabado en color de S. W. Hayter y en general sobre el color en la obra gráfica norteamericana consultar: David Acton. *A spectrum of Innovation Color in American Printmaking, 1890-1960*. New York: Worcester Art Museum, 1990. (S. W. Hayter: pp. 27-31).

50 Sobre el complejo proceso técnico de la realización y estampación de los grabados de S. W. Hayter y en general para un mejor conocimiento de su obra y de la evolución de su estilo, consultar los dos libros más importantes escritos por el artista: About Prints. Londres: Oxford University Press, 1962 y *New Ways of Gravure*. New York: Pantheon, 1949.

Gracias a la labor realizada por S. W. Hayter y a las personas que trabajaron con él, comenzó una importante recuperación del grabado calcográfico en América en los años cincuenta; también la serigrafía de manos de Ben Shahn e incluso de la xilografía con Antonio Frasconi, Leonard Baskin y Misch Kohn, experimentaron un fuerte avance en el mismo periodo. La litografía, pese a los buenos litógrafos que había en Europa, aún tardaría unos años en iniciar lo que sería su etapa de máximo esplendor de la mano de proyectos tan importantes como el de Tatyana Grosman en *Universal Limited Art Editions* (ULAE). Pero antes de llegar a este punto, surgieron iniciativas importantes de entre las que mencionaremos la llevada a cabo por George C. Miller.

George C. Miller Workshop

En las primeras décadas del S. XX los artistas norteamericanos que quisieron trabajar con la técnica litográfica contaban con dos posibilidades: comprar una prensa e intentar estampar sus propias ediciones, o hacer que estamparan sus trabajos en talleres europeos. Poco a poco se fueron produciendo algunos progresos aislados, acometidos mayoritariamente de forma individual por algunos artistas americanos o por técnicos litógrafos, que habían entrado en contacto, más o menos directo, con los trabajos que se estaban realizando en Francia, Inglaterra y Alemania. El artista americano Albert Sterner descubrió la litografía en un viaje a Europa y a su regreso en 1913 compró una prensa litográfica con la intención de poner en práctica los conocimientos que había adquirido en los talleres *Lemercier* de París y *Klein y Volbert* de Múnich. Tras continuos desaciertos con la técnica solicitó la ayuda de George C. Miller (1989-1965), un técnico que trabajaba en el departamento de estampas de la *American Lithographic Company*⁵¹, donde realizaba litografías exclusivamente comerciales. Con el tiempo otros artistas fueron demandando sus conocimientos y como consecuencia, el litógrafo estableció su propio taller en 1917, siendo el primero en el país especializado en la realización de litografías artísticas.

Durante los años 30 se publicaron varias ediciones de artistas que estaban trabajando en el taller: *Contemporary Print Group*, *The American Artist Group* y *Associated American Artists*, aunque estas iniciativas tuvieron poca repercusión en el mundo del arte. Lo más importante para la historia de la gráfica contemporánea es que instruyó a una generación de estampadores, e incluso impartió clases en el *Pratt Institute* y en la *School for printers Makers* fundada en 1934. El taller se ha mantenido a lo largo de los años pasando de generación en generación, siendo actualmente su nieto Stephen el que dirige *George C. Miller & Son*⁵². En todo este tiempo han trabajado con gran cantidad de artistas, siempre manteniendo la tradición de realizar todos sus trabajos en piedra y de una forma manual. La plantilla del taller se reducía a un solo empleado y a los propietarios que trabajaban con tres prensas litográficas y una máquina de offset, prensa que en los tiempos de depresión económica (mediados de los años 50) utilizaron para realizar encargos de editoras de libros como el *Limited Edition Club* o *The Heritage Press*, en lo que supuso buenos ingresos en malos tiempos para la litografía artística.

Pratt Contemporaries Graphic Art Center

Fue precisamente en esta época difícil para la obra gráfica cuando Margaret Lowengrund, pintora americana, intentó centrar la atención del público y los pintores en esta disciplina, abriendo en Nueva York la galería *The Contemporaries*, dedicada principalmente a la obra gráfica de artistas americanos contemporáneos. La sala tenía una pequeña habitación contigua donde la artista ubicó un tórculo y una vieja prensa litográfica para realizar sus propias ediciones y las de otros artistas. La precariedad de los medios y la falta de dinero fueron un gran condicionante, como constata el colaborador de Margaret Lowengrund, John Muench:

A menudo, el mismo ácido usado para litografía era usado para grabado y viceversa;

51 Michael Knigin and Murray Zimiles. *The Contemporary Lithographic Workshop around the world*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1974. p. 124

52 Janet A. Flint. *George Miller and American Lithography*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1976.

*las piedras eran graneadas en un pequeño lavabo donde casi no había espacio para moverse. Cómo lo hicimos para que funcionara bien, nunca lo sabré; mirando hacia atrás me parece que en esos momentos nadie tenía dinero y que todos pasábamos hambre.*⁵³

A pesar de las dificultades, paralelamente a la galería restableció en 1952 un antiguo taller inutilizado desde hacía años en el *Artists Asociation Building de Woodstock*, con la colaboración como ayudante de Michael Ponce de León. Esta iniciativa que actualmente puede parecer poco innovadora, en ese momento supuso un proyecto pionero que lamentablemente no pudo mantenerse con sus propios ingresos. El *Woodstock Workshop* recibió el apoyo económico de la *Rockefeller Fundation* en 1956 pero a cambio tuvo que asociarse con el *Pratt Institute*, de cuya unión surgió el *Pratt Contemporaries Graphic Arts Center*⁵⁴. De entre los artistas que trabajaron con ella cabe destacar Alexander Archipenco, David Smith, Graham Sutherland o Rufino Tamayo.

La importancia del trabajo de Margaret Lowenground radicó en el doble objetivo de trabajar con el artista en la ejecución completa de su obra gráfica y posteriormente poder exhibir y comercializar las ediciones en su galería de arte. En ese momento, tan sólo algunas pequeñas organizaciones exhibían obra gráfica como la *Library of Congress*, *San Francisco Art Association*, *Philladelphia Print Club* y la *Northwest Printmakers Society*, aunque sus objetivos no eran comerciales y carecían de talleres donde realizar las ediciones.⁵⁵

Universal Limited Art Editions (ULAE), 1957.

En 1957, un año después de la creación de *Pratt Contemporaries Graphic Arts Center*, se inauguró el taller *Universal Limited Art Editions* en West Islip (Long Island, N. Y.), que junto con el *Tamarind Lithography Workshop* serán los encargados de revolucionar la litografía americana partiendo como veremos, de planteamientos diferentes. Tatyana Grosman (Siberia, 1904 - Nueva York, 1982) fue la fundadora y directora del ULAE, cuya regia personalidad y capacidad de trabajo le llevó a emprender un gran proyecto en el campo de la gráfica. Como Ambroise Vollard, con quien fue a menudo comparada, retomó la tradición de editar Libros de Artista, cuyas ediciones contenían el trabajo original de los mejores pintores del momento. Su principal objetivo consistió en realizar una obra original donde el pintor y el escritor se expresaran juntos sobre la piedra, haciendo un trabajo creativo y espontáneo. En algunos casos, se encargaba de persuadir a ambas partes para que aceptaran el proyecto de un trabajo conjunto, en otros era el propio artista el que decidía el texto que debía acompañar su obra e incluso, podía escribir su propia literatura como sucedió en la obra *18 Cantos* (1964) del pintor Barnett Newman.

A los artistas les concedía completa libertad para llevar a cabo sus proyectos y eran animados en todo momento a investigar en las técnicas. El trabajo de taller se realizaba sin tener en cuenta el tiempo ni el coste. “Había una ambición Tolstoyana en su insistencia en lo mejor: el mejor papel, el mejor artista, el mejor estampador, el mejor coleccionista, el mejor museo”.⁵⁶ Esta actitud, contrariamente a lo que pueda parecer, no respondía a una buena situación económica, ya que era normalmente bastante precaria, sino a una decisión personal que en ocasiones significaba la demora de una edición meses e incluso años.⁵⁷

Tatyana Grosman había estado rodeada de libros ilustrados desde su infancia. El hecho de que su padre fuera editor de un periódico le familiarizó con los conceptos de la seriación y la edición; su matrimonio con el artista Maurice Grosman le introdujo en un círculo de

53 Clinton Adans. *American Lithographers 1900-1960. The Artists and the Printers*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1983. p.185. Entrevista del autor con John Muench, litógrafo que trabajó con Margaret Lowenground en el taller de la galería *The Contemporaries*. [Traducción de la autora].

54 Clinton Adans, op. cit., pp. 182-198.

55 Gene Baro. *30 years of American Printmaking*. New York: The Brooklyn Museum, 1977. p. 9.

56 Amei Wallach. “Tatyana Grosman: A memoir”. En *ULAE. A History and Catalogue: The first Twenty-Five Years*. New York: Harry N. Abrams, 1989. p. 9.

57 Este hecho queda reflejado en la carpeta de Robert Rauschenberg, *Traces Suspectes*, que tardó seis años en completar, o el portfolio de Robert Motherwell, *A la Pintura* (con textos de Rafael Alberti), que se demoró cuatro años.

pintores y escritores y su vida en París le acercó a los grandes libros ilustrados publicados por editoras francesas. En el momento en que decidió llevar a cabo su proyecto, un último acontecimiento influyó en su decisión:

*Acababa de leer un libro magnífico que me inspiró mucho, un libro de Monroe Wheeler en el que habla sobre artistas que realizan obra gráfica para ilustrar libros de poesía [...] Relata que la manera ideal de trabajar para un artista y para un poeta, era hacerlo juntos en un libro. La idea me pareció estupenda, así que la tomé para editar un libro al modo en que Mr. Wheeler había descrito, utilizando las piedras que había encontrado*⁵⁸.

Los Libros de artista no eran necesariamente “libros” en el sentido tradicional y literal de la palabra, sino más bien carpetas, portfolios o ediciones de estampas contenidas en un objeto similar a lo que coloquialmente llamamos libro: letra impresa, portada y contraportada. De este modo, el contenido se transformaba en un objeto de arte cercano a la idea de escultura en algunos casos, realizado con materiales, estructura y procedimientos contemporáneos donde tanto la tipografía como el papel y el diseño formaban parte esencial del resultado final. Normalmente el artista ideaba las características del portfolio, carpeta o caja. Por ejemplo, la obra *A La Pintura* de Robert Motherwell, estaba contenida en una caja de madera hecha a mano, con un cajón de plástico laminado con ajustes náuticos y una tapa de metacrilato transparente a través de la cual se podía ver el título y las sucesivas estampas; o el portfolio *1st Etchings* de Jasper Jones realizado en contrachapado recubierto con una lata de *Ballantine Ale* y un linograbado del artista.

Tatiana Grosman estaba especialmente interesada en transmitir al artista su afición por el papel, este interés quedó reflejado en la carta que escribió para presentar su taller en el libro *The Contemporary Lithographyc Workshop Around The World*:

*Desde que comencé a trabajar en ULAE en 1957, he tratado que el artista se diera cuenta de las posibilidades del papel. El papel es una parte completamente esencial en el arte gráfico del mismo modo que el material del que está hecha una escultura, la determina. Les animo a experimentar con distintos papeles, tintas, para que prueben todas las posibilidades.*⁵⁹

Generalmente, todos los papeles eran hechos a mano en Francia, Italia, Inglaterra, Estados Unidos y Japón; y en muchos casos, eran especialmente fabricados para una edición, con la marca de agua del artista, e incluso la del escritor⁶⁰.

En todo el proceso de creación de la obra, el papel del técnico era especialmente valorado por Tatyana Grosman ya que conocía la importancia de que éste pudiera llevar a la realidad los proyectos del artista, que en la mayoría de los casos, demandaba imágenes o procedimientos inusuales. Contó en un principio con la colaboración de Robert Blackburn⁶¹ como estampador y con el tiempo, con la de otros dos litógrafos de excepción: Donn Steward y Zigmunds Priede⁶². La posibilidad de hacer grabado calcográfico siempre había seducido a la directora de ULAE y gracias a una beca concedida por el *National Council For the Arts* en 1967, instaló en el taller un tórculo *Charles Brand* y comenzó la

58 Calvin Tomkins. “Profiles: The moods of a stone. Tatyana Grosman” *The New Yorker*, (7 de junio, 1976). p. 45. [Traducción de la autora]. Grosman hace referencia al libro de Monroe Wheeler: *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*. New York: Museum of Modern Art, 1936, que fue editado con motivo de la exposición del mismo nombre y que junto a *The Artist and The Book, 1860-1960*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Boston en 1961, fueron las dos exposiciones más importantes sobre el tema celebradas hasta la fecha en EEUU.

59 Tatyana Grosman, “ULAE”. En *The Contemporary Lithographic Workshop Around The World*. (New York: Van Nostrand Reinhold Co, 1974. p.170. [Traducción de la autora].

60 E. Maurice Bloch. *Words and Images. Universal Limited Art Editions*. Los Ángeles: Frederick S. Wight Art Gallery. UCLA, 1978. p. 14.

61 Robert Blackburn estableció su taller en Nueva York en 1949 al modo del *Atelier 17* de S. W. Hayter, donde los artistas que quisieran hacer litografías, pudieran tener acceso al material y la ayuda técnica necesaria. Aun teniendo su propio taller, no rechazó la oferta de Tatyana Grosman y comenzó en 1957 a estampar el portfolio *Stones* con litografías de Larry Rives y poemas de Frank O'Hara.

62 Zigmunds Priede volaba desde la Universidad de Minnesota en vacaciones y fines de semana para estampar en el taller. Era extremadamente cuidadoso en su trabajo. Practicaba en sus propias piedras con los mismos lápices litográficos que habían utilizado los artistas con el propósito de obtener el óptimo resultado en el tratamiento y estampación de la piedra. Entrevista de Esther Sparks con Zigmunds Priede en 1985. Esther Sparks. *ULAE. A History and Catalogue: The First Twenty-Five Years*. Chicago: Art Institute of Chicago; N.Y.: Abrahams, 1989. p. 35.

edición de Larry Rives, *Down Town Lion* a la que siguió el portfolio *A la Pintura* de Robert Motherwell y otros trabajos de Jasper Jones, Barnett Newman, etc. Donn Steward, que como hemos visto comenzó a trabajar en el taller como litógrafo, un año después llegó a ser el principal responsable de grabado calcográfico.

Dos años después fue incorporada una prensa de offset, a pesar de los prejuicios de Tatyana Grosman sobre la técnica. La posibilidad de publicar libros, posters, e incluso sus propios catálogos terminaron por convencerla de la importancia de trabajar con offset y en junio de ese año quedó registrada la firma *Telemon Editions*. Bill Goldston, que había sido alumno de Zigmunds Priede en la universidad, comenzó a trabajar en la prensa realizando ediciones de James Rosenquist (*Off The Continental Divide*) y Jim Dime (*Flaubert Favorites*) entre otros, desarrollando un gran número de técnicas que fueron de capital importancia en la década siguiente. Finalmente aceptó la litografía en offset como un procedimiento necesario, ya que así lo demandaban los artistas.

En 1973, se equipó un tercer taller con todo lo necesario para el proceso fotográfico. Este laboratorio fue especialmente utilizado por Robert Rauschenberg para su serie *Veils* y, sobre todo, para sus complejas litografías *Tready* y *Kitty Hawk*. Con el tiempo, aún se añadiría un último taller dedicado a la xilografía, técnica inicialmente utilizada por Hellen Frankenthaler (*East and Beyond* y *Savage Breeze*), que fue empleada por Jim Dine en 1981 para su obras *The Big Black* y *White Woodcut Tree*, que mostraban su excelentes dotes de dibujante y su profundo interés en la obra sobre papel.

Hasta mediados de 1960 no hubo en ULAE un registro exhaustivo de las estampas realizadas fuera de la obra estrictamente editada. Grosman no archivaba los dibujos y pruebas que iban sucediéndose a lo largo de todo el proceso hasta que Jasper Jones realizó *False Start I* en 1966. A partir de ese momento, se estableció el modo de numerar y de esa forma llevar un control de toda la edición⁶³.

La obra se mostró por primera vez en el *Cape Cod Festival* en Hyannis, Massachusetts, en el verano de 1961. A las 29 litografías que se exhibieron se añadieron dos más de Motherwell y se mostraron en diciembre del mismo año en la galería *Kornblee* de Nueva York. La obra realizada en ULAE comenzó a mostrarse y comercializarse con éxito y como ejemplo pondremos la venta de un gran número de litografías al *Rockefeller-Hilton-Uris* para decorar algunas de las 2.400 habitaciones del Hotel New York Hilton o un año después, en 1963, la exposición en el *Whitney Museum of American Art* considerada una de las mejores colecciones de obra gráfica americana del momento. En pocos años, la obra gráfica de ULAE se exhibía en Toronto, Génova, Tokio o Ankara y los artistas participaban con éxito en exposiciones y concursos internacionales de arte gráfico⁶⁴.

Destacaremos las litografías del portfolio *Accident* de Robert Rauschenberg, con las que obtuvo el Gran Premio de grabado en la Bienal de Tokio y el mayor premio de grabado europeo del momento en la Bienal de Ljubljana, (Yugoslavia) en el año 1963⁶⁵. Un año más tarde, Willian Lieberman inauguraba las renovadas galerías de *Museum of Modern Art* con la exposición *American Painters As New Lithographers*, donde todas las estampas exhibidas habían sido realizadas en ULAE, excepto tres de Sam Francis que habían sido editadas en Suiza. Con el paso del tiempo, el MOMA siguió adquiriendo obra llegando a poseer la mayor colección de estampas editadas por ULAE, hasta que en 1982, tras la muerte de Tatyana Grosman, el *Art Institute of Chicago* compró todas las ediciones que fueron de su propiedad.

63 Dos pruebas de cada piedra o plancha eran estampadas en negro y en el color; dos pruebas de cada estado de la piedra, numeradas 1/2 para el artista y 2/2 para el taller. Varios términos fueron establecidos: “*Trial proofs*” (pruebas de estado), “*Working proofs*” (pruebas de estado trabajadas con pastel, acuarela, lápiz, collage u otros retoques añadidos), y “*Artist’s proofs*” (pruebas de artista que debían ser iguales a las pruebas de tirada). Entrevista de Esther Sparks con Jasper Jones en 1985. Esther Sparks, “A History of ULAE”. En *ULAE. A History and Catalogue...*, op. cit., p. 25.

64 Esther Sparks, ibid.

65 La obtención de este premio marca el comienzo de una nueva etapa de gran auge en el grabado americano. Reflejo de este hecho es la exposición itinerante realizada por el Consejo Internacional de Arte Moderno de Nueva York, cuyo catálogo: *American Prints 1913-1963*, se inicia y concluye con dos fechas decisivas: la primera exposición del Armory Show, y la concesión del premio a Rauschenberg en Ljubljana.

Ésta fue la inestimable aportación de ULAE, los mejores artistas norteamericanos del momento trabajaron en sus talleres descubriendo por primera vez las amplias posibilidades de la gráfica, comenzaron a ganar concursos dentro y fuera del país y lo más importante, dieron visibilidad a la estampa en un momento en el que el mundo del arte giraba su mirada hacia lo que estaba ocurriendo en Estados Unidos.

Tamarind Lithography Workshop, 1959.

De una manera casi contemporánea pero en la costa opuesta de Estados Unidos, nació otro proyecto que dotaría a la gráfica del soporte, los técnicos y las instalaciones necesarias para poner en marcha un centro estratégico para la litografía, que continúa en la actualidad con sede en Alburquerque, Nuevo Méjico.

Si realizamos un breve recorrido por los inicios de este proyecto, veremos que corrió a cargo de la pintora americana June Wayne, que tras una estancia en París en 1957 con el litógrafo Marcel Durassier, perfeccionó y aprendió varias técnicas que le sirvieron para crear su propio taller cuando volvió a su país. Las pequeñas tentativas que había realizado en el estudio del litógrafo americano Lynton Kistler con el que había estado trabajado hasta ese momento, se completaron con estas nuevas técnicas que incluían, sobre todo, la litografía en color. Como resultado de su aprendizaje en Europa y la buena predisposición que entre los artistas se estaba creando en Norteamérica, June Wayne solicitó el respaldo económico de la *Ford Foundation* para abrir un taller de litografía en el mismo lugar donde acababa de establecer su estudio. Para ello escribió al director del programa de Humanidades y Arte de la Fundación, W. MacNeil Lowry, especificando los objetivos de su propuesta:

*(1) Crear una agrupación de maestros estampadores [“master-printers”] en los Estados Unidos; (2) formar a algunos artistas americanos que trabajan en otras disciplinas, en la técnica litográfica; (3) potenciar la colaboración entre el artista y el estampador, con el propósito de fomentar sus capacidades de experimentación en el medio; (4) estimular nuevos mercados para la litografía; (5) enseñar al estampador el modo de organizar y administrar su propio taller, dependiendo de los ingresos obtenidos de su colaboración con los artistas; y (6) restaurar el prestigio de la litografía mediante la creación de una destacada colección de litografías*⁶⁶.

Como respuesta a su solicitud, en 1959 la *Ford Foundation* concedió a su proyecto una subvención de 186.000\$, donde se incluía un programa de colaboración con el *Pratt Graphics Center*. Este dinero estaba destinado a la apertura del *Tamarind Lithography Workshop* y a su mantenimiento durante tres años, aunque debido al éxito del taller, la ayuda de la Fundación se prolongó hasta 1970, año en que el *Tamarind* se trasladó a la *Universidad de Nuevo Méjico* en Alburquerque donde continua en la actualidad.

La propuesta de June Wayne incluía su intención de trasladar al nuevo taller al litógrafo francés Marcel Durassier con el fin de que pudiera enseñar la técnica a varios aprendices, oferta que rechazó porque pasó a trabajar con la editora francesa *Maeght*, de modo que fue el litógrafo y artista americano Garo Antasian quien comenzó como maestro litógrafo en el taller *Tamarind*. A principios de 1960 se iniciaron los preparativos: buscar las prensas, piedras y material; seleccionar a los colaboradores e invitar a los primeros artistas. En junio de ese mismo año, el *Tamarind Lithography Workshop*, “una organización sin ánimo de lucro destinada a la estimular y preservar el arte de la litografía”,⁶⁷ quedó inaugurado bajo la dirección de June Wayne, Clinton Adans como ayudante de dirección y Garo Antasian como jefe de taller.

El edificio donde estaba ubicado el taller estaba localizado en la calle *Tamarind* de Los

⁶⁶ Clinton Adans, op. cit., p. 198. [Traducción de la autora].

⁶⁷ Lema que acompaña al nombre y dirección del taller en el encabezamiento del catálogo realizado por Frederick S. Wight. *Lithographs from the Tamarind Workshop*. Exposición itinerante organizada por las galerías de arte de la Universidad de California en Los Ángeles, 1962-63. Los Ángeles: UCLA, 1962.

Ángeles. Tenía una habitación y una oficina que precedía a un área donde se firmaban las estampas, se catalogaban y se registraban las ediciones; también había una cocina y un patio que daba al taller propiamente dicho, donde estaban ubicadas las prensas, estanterías con el material y las piedras.

Se establecieron las bases y normas de la edición y estampación: el trabajo realizado debía tener una alta calidad técnica y la estampación de las litografías debían ejecutarse bajo un estricto criterio ético. Desde el principio todas las ediciones debían estar registradas minuciosamente y todas las pruebas e impresiones debían estar marcadas con el sello seco o la filigrana (o ambas), del taller y del estampador encargado de la edición⁶⁸. Las ediciones constaban de 20 ejemplares numerados por el artista, 9 destinados a diversos coleccionistas del *Tamarind* (galerías, museos y universidades) y un *Bon a Tirer* para el litógrafo responsable de la tirada, como prueba de calidad. Cuando se terminaba una edición, era revisada por el conservador, firmada por el artista y finalmente marcada con los correspondientes sellos de identificación. Los artistas se encargaban de vender o distribuir sus ediciones, el taller no se ocupaba de comercializar la obra, sólo de editarla y en algunos casos de exhibirla en museos o galerías. El hecho de que las ediciones fueran cortas respondía a una limitación de tiempo, el carácter didáctico y experimental del taller y la ausencia de objetivos comerciales.

*De algunas litografías no pueden realizarse largas ediciones por la complejidad de la técnica o porque significaría que el estampador tendría que dedicar meses de su tiempo en la edición de una sola imagen..., esto frustraría a un artista prolífico y aburriría al estampador. El artista siempre está más interesado en crear una imagen que en realizar una edición larga. De tal forma, entendemos que el número de ejemplares editados está más relacionado con la demanda del mercado que con la realidad creativa*⁶⁹.

Tamarind ejerció una gran influencia en la calidad de las litografías editadas en América en años posteriores, estableciendo nuevas pautas y regulando y reforzando ciertas normas en peligro de desaparecer, sobre todo en lo referente al carácter original de las estampas. De acuerdo con estas normas, el artista debía crear su propia imagen, supervisar y aprobar todo el proceso de estampación. El estampador no podía alterar el trabajo realizado por el artista ya que cualquier modificación era motivo de rechazo de la edición.

Dentro de los proyectos abordados se incluyó la publicación de escritos sobre temas referentes a la litografía y la realización y distribución de vídeos didácticos sobre el proceso técnico⁷⁰. Así mismo, su interés por la composición y fabricación del papel les llevó a elaborarlo en el propio taller e incluir en cada hoja la filigrana y las marcas de agua de los estampadores⁷¹. También buscaron materiales alternativos que sustituyeran a las piedras litográficas ya que estimaban que la reserva existente de piedras llegaría a agotarse en unos años. Como resultado se experimentó extensamente con otros materiales como planchas de zinc, aluminio (usadas en el 60% de las ediciones), e incluso se utilizó ónix mejicano, aunque con menos éxito⁷².

Finalmente, señalar su interés por demostrar la viabilidad económica de la litografía artística que les llevó a publicar un manual e impartir seminarios para orientar a los galeristas e intermediarios sobre la venta de obra gráfica.

Desde un principio, las figuras del estampador y del artista estuvieron claramente diferenciadas y cada uno desempeñaba su trabajo con el propósito de obtener el óptimo resultado. Podemos constatar este modo de proceder en un fragmento del texto incluido



⁶⁸ Clinton Adans, op. cit., p. 202.

⁶⁹ E. Maurice Bloch. *Tamarind: A renaissance of Lithography*. International Exhibitions Foundation: Marineland, 1971-72. p. 9. [Traducción de la autora].

⁷⁰ Algunas publicaciones del *Tamarind*: “A study of Marketing of the Original Print” (Calvin J. Goodman); “The Art of Selling Art” (June Wayne); o la película “The Look of a Litographer”, producida y realizada por Ivan Dryer, dirigida por Jules Engel y escrita por June Wayne.

⁷¹ June Wayne, “Tamarind Lithography Workshop”. En *The Contemporary...*, op. cit., p. 153.

⁷² Virginia Allen. *Tamarind: Homage to Lithography*. New York: Museum of Modern art, 1969. p. 12.

en el catálogo publicado con motivo de la exposición de litografías del *Tamarind* en la Universidad de California en Los Ángeles:

*El ideal de la litografía es la perfecta colaboración entre el artista y el técnico litógrafo (que es también un artista de la estampación) [...] No es accidental que en esta exposición [Lithographis from the Tamarind Workshop], cada litografía lleve el sello seco del estampador con el que ha trabajado el artista*⁷³.

Un objetivo esencial del programa, como se deduce de este párrafo, fue la preparación de los técnicos litógrafos, ya que los directivos del taller siempre fueron conscientes de que la calidad técnica de la litografía dependía directamente del trabajo del estampador.

Tanto los artistas como los estampadores eran becados durante dos meses⁷⁴, tiempo que consideraban suficientemente largo para introducirse en la técnica y realizar un trabajo productivo, y suficientemente breve para despertar la inquietud de seguir trabajando con la técnica fuera del taller. El objetivo principal era iniciar a los artistas en la litografía, porque la mayoría de ellos, aunque reconocidos por su trabajo en otras disciplinas, no tenían conocimientos de la técnica. Se les brindaba la posibilidad de utilizar toda la infraestructura del taller: tintas, prensas, piedras, planchas, todo tipo de papeles y por supuesto, la colaboración de un litógrafo. Un nuevo artista llegaba cada mes, cuando el anterior estaba ya familiarizado con las técnicas y el sistema.

La elección de los artistas se realizaba mediante un exhaustivo proceso en el que un jurado proponía a un número de artistas, listado que pasaba al comité ejecutivo encargado de decidir quién debía ir a trabajar y en qué fecha, de acuerdo con los intereses del taller y las del propio artista. La selección de los estampadores seguía el mismo procedimiento, y solía hacerse entre estudiantes de bellas artes, hecho que modificaba sustancialmente el perfil del litógrafo, en relación con la figura del “técnico” tradicional.

De gran relevancia fue el establecimiento de otros talleres a partir de este programa de formación. El primer taller que empezó a funcionar fue *Kanthos Press* en 1963, dirigido inicialmente por Joe Fulk y más tarde por Joe Zirker. Irwin Hollander, que había trabajado como director técnico en *Tamarind* en 1963, estableció su propio taller en Nueva York y allí estampó obra de Salvador Dalí, de William de Kooning y Robert Motherwell. Kenneth Tyler abrió el taller *Gemini G.E.L.* en Los Ángeles, del que se hablará ampliamente más adelante y Ernest De Soto pasó a ser director del taller *Collector’s Press* en San Francisco⁷⁵.

Todo el trabajo realizado en el *Tamarind* comenzó a mostrarse a partir de 1962 en exposiciones individuales de los artistas que habían estado en el taller; y en colectivas de entre las que destacamos la celebrada en 1969 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Finalmente, el *Tamarind Lithography Workshop*, se trasladó en 1970 a la Universidad de Nuevo Mexico en Albuquerque (Nuevo México), cambiando el nombre por el de *Tamarind Institute*. El nuevo taller entró a formar parte del departamento de arte de la Universidad, con Clinton Adams como director. Trasladaron parte del material, incluyendo las tres prensas litográficas y conservaron algunos de sus colaboradores incorporando ciertas mejoras:

Tamarind ha ganado en diversos aspectos al asociarse con la Universidad. El taller de Albuquerque es más grande que el de Los Ángeles y el aumento de espacio permite también extender diversos aspectos del programa. Especialistas de la Universidad en otros

73 Frederic S. Wight, op. cit., p. 7.

74 El artista Rafael Canogar, al que nos referiremos ampliamente en capítulos posteriores por haber trabajado muy activamente en Grupo Quince, realizó dos portafolios en el *Tamarind* en 1969: *La violencia* y *The Earth*.

75 Todas las personas citadas han sido estampadores del *Tamarind* entre los años 1963 y 1966. Irvin Hollander y Kenneth Tyler fueron, además, directores técnicos; cargo que ostentó Irvin Hollander desde julio de 1963 hasta agosto de 1964 y al que sucedió Kenneth Tyler hasta julio de 1965. Para una información más detallada sobre otros estampadores consultar: *Catalogue Raisonné. Tamarind Lithography Workshop, Inc. 1960-1970*. New México: University of New México Art Museum, 1989. El citado catálogo contiene los símbolos (“chops”) de cada uno de los estampadores que trabajaron durante ese tiempo, junto al cargo y la fecha concreta de su estancia en el taller.

*campos, pueden participar en el trabajo del Instituto y se impartirán cursos sobre historia del grabado en el departamento de arte de la facultad. Los artistas, estampadores y conservadores que trabajen en el taller, tendrán libre acceso a todas las instalaciones de la universidad, incluida la biblioteca de bellas artes y el museo de arte*⁷⁶.

Aunque con el tiempo el programa del *Tamarind Institute* se fue modificando, divergiendo en algunos puntos de la organización original del taller de Los Ángeles, continua siendo un referente en la creación, edición y promoción de la Litografía en todo el mundo. Gracias a su programa de formación se crearon talleres tan importantes como el *Gemini G.E.L.* (Graphics Editions Limited) de Los Ángeles dirigido por Kenneth Tyler (Chicago, 1931), que como se ha visto trabajó como estampador en el *Tamarind Workshop* durante un año bajo la dirección de Garo Antreasian.

Gemini G.E.L. (Graphics Editions Limited), (1966).

Terminaremos este recorrido por algunos de los talleres-editoras que más han contribuido a la gráfica contemporánea, con un apunte sobre el taller *Gemini G.E.L.* por creer que resume y aglutina todos los conceptos que se han ido desgranando. El *Gemini G.E.L.*⁷⁷ es actualmente un importante taller-editora-galería ubicado en la avenida Melrose de Los Ángeles, aunque sus inicios fueron significativamente más modestos. Como ya hemos visto, gracias al programa de formación del *Tamarind*, Keneth Tyler adquirió los conocimientos necesarios para dirigir el taller durante un año, mientras estampaba junto a su mujer en el garaje de su casa. Estando todavía en *Tamarind* como director técnico, realizó varias litografías para Nicholas Krushenick con objeto de financiar la compra de todo el material necesario para su propio taller, incluido el último modelo Watts de prensa litográfica. Un mes antes de dejar el *Tamarind* fundó *Gemini Limited* junto con el estampador Bernard Bleha.

Por un corto periodo de tiempo realizó trabajos para algunos artistas, como la serie de litografías en color de David Hockney, *A Hollywood Collecton*; la última litografía de Alberto Giacometti o la estampación y publicación del libro de poesías de Robert Creeley con diez litografías de John Altoon. Con el deseo de poner en práctica nuevas ideas y ampliar su taller, Kenneth Tyler se asoció con dos importantes coleccionistas de arte contemporáneo: Sidney B. Felsen y Stanley Grinstein y de este modo quedó constituido en 1966 el nuevo taller *Gemini G.E.L.* Con la nueva incorporación de capital, el taller arrancó con la participación del primer artista: Josef Albers, con el que ya había trabajado en *Tamarind* y del que se editó la carpeta de diecisiete litografías *White Line Squares* (1966) después de nueve meses de preparación de las planchas y otros ocho para la estampación.

Si observamos las obras editadas en el taller *Gemini*, observamos que desde el principio se caracterizaron por su gran formato y la alta calidad de sus estampaciones. En palabras de la que fue directora del Departamento de Estampas del MOMA, Riva Castleman: “Tyler se dio cuenta de que la escala de los grabados debía ser similar a la escala de las pinturas realizadas por los artistas americanos más importantes”⁷⁸. Para poder llevar a cabo litografías de grandes dimensiones, las prensas debían ser más grandes y estar mejor equilibradas, el registro debía ser más exacto y las piedras más ligeras. Todo debía ajustarse para hacer el proceso menos costoso a los estampadores. Por este motivo, compró una sofisticada prensa hidráulica que llevaba incorporado un cilindro hidráulico y un motor para poder desplazar la piedra o la plancha sobre la pletina sin esfuerzo. La estampación de dichas litografías requería la utilización de papel de gran tamaño, hecho que supuso un nuevo reto para su director. Ni Arches, ni Rives BFK elaboraban en ese momento papel de aquellas dimensiones, por lo que el taller tuvo que investigar para su

76 Clinton Adams. *“Tamarind Institute”*. En *The Contemporary ... op. cit.*, p. 145. [Traducción de la autora].

77 Para una completa información sobre las actividades, ediciones y exposiciones realizadas por *Gemini G.E.L.*, consultar su extensa página Web: <<http://www.geminingel.com>> [web en línea] [con acceso el 24 de noviembre de 2012]

78 Riva Castleman. *Technics and Creativity. Gemini G.E.L.* New York: The Museum of Modern Art, 1971. p. 13. Exposición que mostró casi 300 litografías editadas por *Gemini* durante los cinco años que llevaba funcionando.

fabricación y producción. Con la ayuda de una beca del *National Endowment for the Arts*, comenzó a trabajar en la fabricación de papel en las principales fábricas de Francia, Alemania y Norteamérica, con el fin de conseguir una pulpa de papel alcalino adecuado para la estampación de las litografías.

La primera edición realizada con estas características fue *Booster* de Robert Rauschenberg en 1967, para la que se requería un papel de 180 x 81 cm. Para su ejecución y los siete estudios (7 *Studies*) que con ella se editaron, el artista dispuso de la ayuda de todos los estampadores que trabajaban en ese momento en el taller, demandando sus conocimientos y nuevas soluciones en el uso de nuevos materiales fotográficos e incluso rayos-X. Robert Rauschenberg, como la mayoría de los artistas que trabajaban en *Gemini*, utilizaron el taller como una extensión de su estudio, un lugar donde poder trabajar sobre sus ideas y modificar, corregir o retocar las imágenes a medida que se iban realizando las pruebas. Esta forma de trabajar permitía sugerencias técnicas por parte del estampador sobre las tintas, el papel o cualquier otro medio utilizado en la realización de la imagen.

De la extensa lista de artistas que han realizado obra en el taller, nombraremos tan sólo algunos por la importancia de sus trabajos⁷⁹ o las aportaciones técnicas, como fue el caso Frank Stella que realizó su primera incursión en el medio con la carpeta *Black Serie I* (1967)⁸⁰, a la que siguió *Star of Persia* realizada ese mismo año. Otro de los más ambiciosos proyectos llevados a cabo en *Gemini* fue *Profile Airflow* (1969) de Claes Oldenburg. Este trabajo estaba realizado en plástico transparente cuya superficie había sido manipulada y finalmente colocada sobre una litografía. El plástico fue modelado tomando el aspecto de la carrocería del lateral de un coche, uniendo la experiencia táctil y la stampa en color. Claes Oldenburg fue el primer artista que planteó la edición de objetos tridimensionales en un taller de obra gráfica, pero a partir de su trabajo, otros artistas como: John Chamberlain, Donal Judd o Edward Kienholz, acudieron al *Gemini* para desarrollar este tipo de proyectos, en los que generalmente fue necesaria una estrecha colaboración entre el taller y fábricas o empresas de alta tecnología que encarecían y retrasaban enormemente la producción⁸¹.

Otro trabajo importante abordado por *Gemini* fue el realizado por Robert Rauschenberg con motivo de la llegada del hombre a la luna. El artista, elegido por la *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) para conmemorar el importante acontecimiento, realizó la magnífica serie de 33 litografías, *Stoned Moon* (1969-1970). En la obra se utilizaron los procedimientos con los que el artista estaba familiarizado: litografía en offset, piedras fotosensibles y otros procesos relacionados con la manipulación de la imagen, que distaban de los métodos tradicionales. Todos los estampadores trabajaron con el artista como si de un equipo se tratara durante todo un año, realizando simultáneamente las litografías más grandes editadas hasta el momento: *Sky Garden* y *Waves* de más de dos metros de largo, estampadas en papel Arjomari importado de París en grandes rollos.

Simultáneamente a estas obras, se realizó otro gran proyecto: *Black Numerals* y *Color Numerals* de Jasper Jones. Para este trabajo se utilizó una prensa de offset con un rodillo de 25 cm de diámetro, capaz de entintar una litografía de 75 cm de largo. Fue necesario fabricar un rodillo lo suficientemente grueso como para poder cubrir de tinta la plancha de una sola pasada, pero aún así, para una sola persona era físicamente imposible manejar una herramienta de tales dimensiones. Finalmente la prensa de offset fue rehabilitada de manera que cuatro rodillos actuaban sobre el más grande y de esta manera se mezclaban mecánicamente las tintas (*Spectrum Rolling*), que posteriormente se aplicaban sobre la plancha. Se invirtieron 6 meses en la estampación de las dos series de diez litografías de gran formato (95 x 77 cm).

79 Se ha considerado también importante hacer referencia a algunos de los artistas cuya obra fue realizada en el taller *Gemini* y que fue expuesta en la galería de Grupo Quince. Entre estos artistas se encuentran: Frank Stella y Jasper Jones.

80 En el capítulo dedicado a las exposiciones en la galería de Grupo Quince de artistas internacionales (V.4.4.3.), se profundiza en el trabajo realizado por Frank Stella en el taller *Gemini G.E.L.* desde 1967 hasta 1974, año en que comenzó a trabajar con Keneth Tyler en su nuevo taller *Tyler Graphics Ltd.*

81 Para una mayor información sobre la edición de los *Múltiples* en el taller *Gemini* ver: Riva Castleman. *Techniques and Creativity...* op. cit., pp. 19-29.

Se puede apreciar claramente con las obras de los artistas mencionados, que la importancia y la envergadura de los proyectos iba en claro aumento y con ellos el prestigio del taller y la consideración de la gráfica en el mundo del arte. Muchos de sus trabajos han marcado un gran hito en la historia de la stampa contemporánea por la belleza y la calidad de sus imágenes, así como por sus innovaciones técnicas. Gran parte de las investigaciones que se fueron introduciendo sobre nuevos materiales y procedimientos se realizaron gracias a la gran infraestructura del taller, a la demanda de los propios artistas, y en gran medida también a la profesionalidad de los técnicos que fueron solucionando los problemas de las complejas ediciones, investigando en campos muy diversos, dentro y fuera del concepto tradicional de la obra gráfica y los sistemas de reproducción y estampación.

La labor del *Gemini* abarca también la publicación de artículos, folletos, catálogos, libros, carpetas y conserva un material audiovisual que recoge un gran número de documentos que muestran el interesante proceso de creación de los artistas⁸². La gran cantidad de documentación sobre la actividad del taller así como la variedad de proyectos en él ejecutados nos lleva a pensar en un nuevo concepto de taller-editora, en el que la nueva tecnología y el arte se complementan, en una labor consciente de innovación e investigación siempre al servicio del artista.

Actualmente *Gemini*⁸³ continúa muy activo, no sólo en el ámbito de la edición, sino en la promoción de los trabajos que realiza gracias a la galería ubicada junto al taller. Su modelo de organización, gestión, colaboración, edición, experimentación en el arte gráfico significó y significa una guía que muchos otros proyectos han seguido ya que permite abarcar en su totalidad el proceso de creación y difusión. Podemos concluir diciendo que este modo de configurar y agrupar todos y cada uno de estos elementos ha conferido al arte gráfico contemporáneo el lugar destacado que ostenta en la actualidad.

82 Sidney B. Felsen, socio y fundador de *Gemini G.E.L.*, fue capturando con su cámara instantes que mostraban el trabajo del artista en el taller. Sus numerosas fotografías se pudieron contemplar en noviembre de 2001 en la National Gallery de Washintong D.C. junto a un gran número de trabajos realizados hasta ese momento en *Gemini*. En junio de 2012, dentro de programa de Photoespaña, se ha podido ver una selección de estas fotografías en la importante galería de gráfica madrileña La Caja Negra. Con motivo del trabajo de Sidney B. Felsen se editó el catálogo: *The Artist Observed : Photographs By Sidney B. Felsen*. Santa Fe, New Méjico: Twin Palms Publishers, 2003.

83 Para ampliar información sobre la obra editada por *Gemini G.E.L.*, puede consultarse el catálogo razonado realizado por la *National Gallery of Art* de Washington D.C., junto a una completa presentación de la historia del taller y sus artistas, ilustrado con numerosas fotografías en la página Web: <<http://www.nga.gov/gemini>> [web en línea] [con acceso el 24 de noviembre de 2012]

II. ANTECEDENTES: APROXIMACIÓN EN ESPAÑA AL GRABADO OROGINAL

II.1. LOS 24 (1929). LA AGRUPACIÓN ESPAÑOLA DE ARTISTAS GRABADORES (1931). LOS SALONES NACIONALES DE GRABADO (1951-1978).

Un hecho de gran relevancia para el grabado español, fue la creación en 1929 de la agrupación de grabadores autodenominada *Los 24*¹, bajo la dirección de Juan Espina, director también, como se recordará, de la *Sociedad de Grabadores Españoles*². El primer documento de la agrupación de *Los 24* se publicó en abril de 1929.³ El tríptico, encabezado por la frase: “A todos los amantes del arte”, ofrecía mediante suscripción una colección de 24 grabados realizados en una tirada limitada de 200 ejemplares al precio de 250 ó 400 pesetas, dependiendo del papel utilizado en la stampa. En el folleto figuraba la lista de agrupados por orden alfabético, junto con los objetivos de la sociedad y el boletín de suscripción.

La inquietud de los artistas que integraban el grupo por crear iniciativas en el campo del grabado, les llevó a celebrar la primera exposición en la planta baja del Museo de Arte Moderno de Madrid, y a editar una carpeta de grabados y xilografías con temas de paisajes, tipos y costumbres españolas. Una segunda muestra realizada el mismo año en el Círculo de Bellas Artes, confirmó la buena trayectoria del grupo y propició la transformación de *Los 24* en la *Agrupación Española de Artistas Grabadores* (AEDAG). Dos años más tarde de la aparición de la carpeta expuesta por el grupo *Los 24*, salió a la luz una segunda colección de grabados editada por el Ayuntamiento de Madrid bajo la tutela de la recién fundada Agrupación. Con el nombre de *Carpeta de Madrid* (1930), la colección

¹ Antonio Gallego en el citado libro de referencia *Historia del grabado en España*, dedica un extenso texto sobre el grupo de *Los 24*. pp. 415-428.

² Para cualquier consulta relativa a la *Agrupación de Grabadores* o a la figura de Julio Prieto Nespereira, se recomienda el profundo estudio ampliamente documentado editado por la Fundación Julio Prieto Nespereira en 2001. El texto de casi 500 páginas realizado por Carmen García-Margallo Marfil y Carmen Rodríguez Perales, bajo el título: *Julio Prieto Nespereira y las agrupaciones de grabadores en Madrid (1928-1978)*. *Una vida dedicada al arte del grabado*; analiza paso a paso, todas las exposiciones, obras, textos, críticas, acciones, proyectos, artistas, publicaciones, documentos oficiales,... vinculadas a la AEDAG y a Julio Prieto Nespereira en su dilatada trayectoria como artista de referencia del grabado en España.

³ (Boletín) de la Agrupación de Grabadores *Los 24*. Nº 1 abril, 1929. Madrid: Talleres tipográficos Velasco, 1929. El ejemplar consultado está incluido en el apéndice del libro *Julio Prieto Nespereira y las agrupaciones de grabadores en Madrid (1928-1978)*, op. cit., p. 429.

recogía monumentos, calles y casas de la capital, grabadas Manuel Castro Gil (*Plaza Mayor*); Julio Prieto Nespereira (*Calle de Alcalá*); Juan Espina (*Detalle del Parterre del Retiro*); Francisco Esteve Botey (*Fuente de Apolo*); José Pedraza Ostos (*Palacio Real*); o Rafael Pellicer (*Museo del Prado*)⁴.

Dentro de la iniciativa institucional, *La Agrupación de Artistas Grabadores* presidida por Julio Prieto Nespereira, creó en 1951 el *Salón Nacional de Grabado* con la finalidad de acercar al público las obras de sus miembros. La primera exposición se celebró en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid, pasando a los salones de la Dirección General de Bellas Artes en sucesivas convocatorias. A partir de 1960, con motivo de cada Salón, se editó un catálogo en el que se incluían los premios⁵, un prólogo escrito por algún crítico o historiador importante de la época como Ramón Farraldo (XII y XVII Salón de Grabado), Gaya Nuño (XIII), Carlos Areán (XIV), Sánchez Camargo (XV) y Figuerola-Ferretti (XVI), acompañando algunas reproducciones de las estampas incluidas en la exposición. Los catálogos pertenecientes a dichos salones, fueron editados por la Dirección General de Bellas Artes, entre los años 1960 a 1974 bajo el título: *Salón de Grabado de la Agrupación Española de Artistas Grabadores*. De 1974 a 1978 coincidiendo con el último salón (XXIII), la edición corrió a cargo del Patronato Nacional de Museos y el título se modificó en las sucesivas convocatorias, por el de *Salón de Grabado y Sistema de Estampación*⁶. Estos catálogos se sumaban a los de otras exposiciones desde 1958, en lo que constituyó un interesante documento sobre la actividad plástica de la época y los artistas que la practicaban.

Un año después de la creación de los *Salones Nacionales de Grabado* y tras el cese de actividades durante la guerra civil, la Agrupación retomó sus proyectos en forma de “magna exposición” que a cargo de Julio Prieto Nespereira recorrió durante dos años algunos museos de América, Filipinas, Japón y Oriente Medio. La muestra: *Goya y el Grabado Español. Siglos XVIII-XIX-XX* (1952), se realizó en colaboración con la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores y exhibió cerca de 300 obras. Con motivo de la exposición, se editó un catálogo con un texto de Enrique Lafuente Ferrari⁷, en el que se aludía brevemente a la historia de la Agrupación y a su labor a partir de 1931, bajo la presidencia de Francisco Esteve Botey, sucesor de Juan Espina. Comenzaron a programarse muestras de grabado europeo en el Museo de Arte Moderno de Madrid y, recíprocamente, la Agrupación envió obra de artistas españoles a Viena, Munich, Berlín, Praga, Cracovia y París en exposiciones patrocinadas por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Desde la autonomía que le aportaba el cargo de Presidente de la Sección de Estampas de Museo de Arte Moderno de Madrid que ostentaba desde 1932, y por su vinculación con la *Agrupación de Grabadores*, Prieto Nespereira se embarcó en otros importantes proyectos internacionales; las exposiciones: *Grabado Norteamericano Contemporáneo: Diez años de Grabado*⁸ (1965), y *Goya y Picasso en el Grabado Español. Siglos XVI-XVII-XVIII-XIX-XX*⁹ (1973 y 1974).

Toda esta actividad en torno a la gráfica asociada a la labor de Prieto Nespereira, culmina en un proyecto museístico para albergar, proteger y difundir el arte gráfico en España. Lamentablemente, el Museo Nacional de Grabado existió “burocráticamente” entre 1967 y

⁴ *XI Salón de Grabado de la Agrupación Española de Artistas Grabadores*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Noviembre 1961. (Homenaje a Madrid por el IV Centenario de su capitalidad).

⁵ Los premios que se concedían en los Salones, solían ser: Medallas de la Agrupación de Artistas Grabadores, Premio de la Dirección General de Bellas Artes, Premio Especial Castro Gil del Ministerio de Información y Turismo, Premio de la Escuela Nacional de Artes Gráficas y Premios Galerías Preciados.

⁶ En 1978, coincidiendo con la XXIII convocatoria, los *Salones Nacionales de Grabado y Sistema de estampación* dejan de celebrarse. Según Carmen García-Margallo y Carmen Rodríguez, en el libro citado, con su clausura se termina “una de las mejores iniciativas particulares apoyadas por el Estado, que como tantas otras debido al gran esfuerzo y trabajo, perseverancia, constancia y gasto de energías personales, por causa de los vaivenes en los cargos políticos con los consiguientes cambios de criterio, dejó de existir para siempre”, op. cit., p. 386.

⁷ Enrique Lafuente Ferrari. Catálogo de la exposición: *Goya y el Grabado Español. Siglos XVIII-XIX-XX*. Madrid: Agrupación Nacional de Artistas Grabadores, 1952.

⁸ *Grabado Norteamericano Contemporáneo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1965.

⁹ La exposición es organizada por Julio Prieto Nespereira en calidad de comisario. Con motivo de dicha muestra, se edita el catálogo *Goya y Picasso en el Grabado Español. Siglos XVI-XVIII-XIX-XX*. Kobe (Japón): Museo Kobe, 1973; con textos de Florentino Pérez Embid, Camón Aznar, Castro Arines y Carlos Areán.

1978, con la peculiaridad de que nunca llegó a consolidarse físicamente en ninguna sede. La mayoría de las obras con las que contaba, eran donaciones que generosamente cedían los artistas, o estampas de los Salones de grabado, parte de ellas expuestas en el último piso del Teatro Real. Finalmente, toda la obra del “museo sin sede” pasó al Departamento de Dibujo y Sistemas de estampación del Museo Español de Arte Contemporáneo¹⁰.

Para concluir este apartado, cabe mencionar que paralelamente a estas iniciativas tuteladas por instituciones oficiales y orientadas a la difusión y el coleccionismo de la obra gráfica, hubo otra vía que se valió de su carácter múltiple para realizar reproducciones fotomecánicas de la mano de diversas firmas editoriales. Casi contemporánea a la *Carpeteta de Madrid* y con imágenes que siguen la misma trayectoria paisajística tradicional, *Mundo Latino* editó la carpeta: *Estampas Españolas*¹¹ (1929), con diez xilografías de Manuel Benet, perfectamente reproducidas. En la presentación de la colección, los editores expresaban así el carácter de la edición: “*No son grabados fríos, reproducidos con antiestético sello industrial, sino que son obras que conservan siempre -merced a su cuidada, pulquérrima reproducción- la intimidad y el sabor inestimable de los originales auténticos*”. *Estampas Españolas* aparecieron en cuadernos de diez estampas sin encuadernar, al precio de diez pesetas. Estas reproducciones de alta calidad ocuparon, con el auge de las técnicas fotomecánicas, un lugar importante en la difusión popular del grabado. Aunque este fenómeno extendido en una sociedad con un escaso conocimiento de las técnicas de estampación tradicionales, jugó con la ambigüedad de los conceptos “único” y “original” que debe acompañar siempre a la obra gráfica.

II.2. LOS LIBROS DE BIBLIÓFILO

La necesidad de incluir un punto en la presente investigación sobre los Libros de Bibliófilo radica en el hecho de que fue responsable de buena parte de la edición de estampas, a partir de la Guerra Civil. Retomando la actividad gráfica que venía desarrollándose en España antes de la contienda, observamos un resurgimiento de las ediciones ilustradas en el marco de las artes gráficas “cultas” presentadas bajo el epígrafe: Libros de Bibliófilo, que tuvo especial relevancia en Cataluña.

Con motivo de la Exposición Universal de 1888 en Barcelona, editores y artistas entraron en contacto con las últimas ediciones extranjeras despertándose un gran interés por las artes de la ilustración. Este hecho desembocó en la fundación del Instituto Catalán de las Artes del Libro en 1898, que incluyó una sección dedicada al grabado calcográfico¹². Se inició, por tanto, un proceso de renovación en el ámbito de la gráfica a principios del siglo XX, ligado a las artes del libro y asociado a los procedimientos fotomecánicos. Las ediciones de Bibliófilo comenzaron a captar la atención de los coleccionistas por la alta calidad con la que estaban efectuadas las ediciones, y en mayor medida, por las estampas originales que ilustraban los textos.

De especial interés dentro de la bibliofilia es la colección *La Cometa* proyectada por el editor Gustavo Gili Roig en torno a 1925, que se materializó en diciembre de 1930 con la publicación del libro *Semana Santa* de Gabriel Miró con xilografías de J. G. Daragnès, realizado en el taller del artista en París¹³. Todos los volúmenes fueron editados en Barcelona bajo la dirección artística de H. Alsina Munné, en lo que constituyó una importante producción que se dilató hasta finales de los años 70. Las últimas ediciones se realizaron en el taller calcográfico del prestigioso estampador Joan Barbará¹⁴ quien, desde 1964

10 Puede consultarse al respecto el artículo “El museo que nunca existió” de Óscar Muñoz Sánchez, conservador del MNCARS, en el nº 18 de la revista *Grabado y Edición*. (marzo-abril de 2009). En el texto se detallan todos pormenores contrastados con algunas cartas oficiales, que explican diez años de intentos infructuosos por parte de Julio Prieto Nespereira para la obtención de un espacio museístico que albergara la nutrida colección de obra gráfica que había ido compilando.

11 *Estampas Españolas. 10 Grabados por Benet*. 1ª Edición. Madrid: Mundo Latino. Compañía Ibero-americana de Publicaciones, S.A., 1929. (Contiene 10 reproducciones de xilografías de distintos lugares de España).

12 Mariano Rubio. “Antecedentes del grabado español de postguerra”. *Estudios Pro-Arte* 10, 1977. p. 35.

13 A este primer libro le siguieron *El Alcalde de Zalamea* con litografías de J. de Togores, *La vida es sueño* con xilografías sobre boj de E. C. Ricart, *El sombrero de tres picos* (1934) con aguafuertes de Xavier Nogués, así como *Elegías* de Eduardo Marquina ilustrado con puntas secas de Laura Albeniz, todos ellos impresos en el taller de la propia editorial.

14 La labor del importante grabador y estampador catalán se amplía en el capítulo siguiente en el que se repasa su trayectoria y su aportación al grabado español contemporáneo.

hasta 1977, estampó obras de artistas tan importantes como Joan Hernández Pijoan, Lucio Fontana, Modest Cuixart, Eduardo Chillida, Antonio Saura, Manolo Millares, Hans Hartung, Equipo Crónica, J. M. Subirachs, Antoni Tàpies, Joan Miró, Bonifacio y Erwin Bechotld. Esta colección de carpetas con grabados iniciativa de Gustavo Gili Torra, apareció bajo el título de *Las Estampas de la Cometa* en 1964. Su valor y función, a diferencia de los primeros libros de bibliófilo publicados por la editorial, radicó en el carácter artístico intrínseco de la estampa original.

De camino entre la serie de Bibliofilia aparecida en 1930 y las colecciones de *Las Estampas de la Cometa*, la editorial Gustavo Gili publicó en 1957 por iniciativa de Gustavo Gili Esteve, su obra más importante: *La tauromaquia o el arte de torear*. Esta obra de José Delgado, alias Pepe Illo, ilustrada con veintiséis grabados de Pablo Picasso, culminó con la edición en 1969 de *El entierro del Conde Orgaz* con poemas prologados por Rafael Alberti bajo el título “No digo más que lo que no digo” y estampas también del pintor malagueño. Paralelamente a estas ediciones, diversos artistas de prestigio realizaron ilustraciones que son reproducidas fotomecánicamente. Bajo el reconocimiento de la editorial se publicaron entre 1939 y 1945 los libros pertenecientes a la *Colección Armiño*¹⁵, en lo que Francesc Fontbona consideró un juego ambiguo que aprovechaba el auge temporal de un género, ya que muchas de las ilustraciones eran reproducciones que procedían de grabados.

Otra importante iniciativa vinculada a las ediciones de libros de bibliófilo, fue la *Colección Hora* (1942-1952), de la Editora Montaner y Simón, gestada por el pintor Ramón de Capmany. En 1942 con motivo de la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz, se inició la Colección con una obra del autor, ilustrada con aguafuertes de Capmany, estampados en el taller que el propio pintor instaló en el mismo edificio de la Editorial¹⁶. Marta Ribas y el grabador francés Edouard Chimot, participaron igualmente en la realización de grabados para la *Colección*, aunque en su mayoría fueron obras ilustradas por Capmany como: *El gran teatro del Mundo* de Calderón; los *Entremeses* de Cervantes o *Entre l’Ecuador i els Tròpcs* de Josep Mª de Segarra. Las colecciones contienen generalmente once aguafuertes, más las viñetas y los colofones, estampados sobre papel hilo Guarro con tintas Lefranc de París¹⁷.

Dentro también del campo de la Bibliofilia, aunque con menos importancia en cuanto a su volumen y difusión, fueron los trabajos de Joan Colom y Evarit Mora que ilustraron en 1944 y 1946 libros para Ediciones Mediterráneas de Barcelona. Destacar igualmente los bellos ejemplares editados por los Amigos del Grabado, conocidos en España gracias a la exposición: *Ilustradores del Libro Moderno*, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid en mayo de 1945.

Completando la actividad gráfica de estos años en el contexto de la Bibliofilia, la Editorial Horta dirigida por Joaquín Horta y Andrés Massanés, editó el libro: *La ingeniosa Helena* de Salas Barbadillo con xilografías y aguafuertes de Pedro Ríu; así como las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega, con diez aguafuertes y xilografías de Marta Ribas (1947). Finalmente se realizó una gran edición entre 1950 y 1955 de las novelas ejemplares de Cervantes, ilustradas con aguafuertes de Pedro Pruna, Ríu, J. García Falgás y Ramón Rogent; puntas secas de Xavier Blach; litografías de Eduardo Vicente, José Granyer, Juan Espaliú y Rogent; y xilografías de E. C. Ricart y Antonio Gelabert¹⁸.

△

15 *La Colección Armiño* contenía los siguientes libros: *Princesas de martirio* de Concha Espina, ilustrado por Rosario Velasco; *Dafnis y Cloe* de Longo, ilustrado por José Miguel Serrano; *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, ilustrado con xilografías de Ricart; *Cancionero de amor antiguo*, ilustrado por Antoni Vila Aruffat; *La ilustre fregona* de Cervantes, ilustrado por T. Miciano; y finalmente *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre, ilustrado por Alfred Opisso.

16 Ramón de Capmany aprendió litografía y grabado hacia 1917 en el taller de los Furnó de Barcelona. Joaquín Furnó y Abad (Barcelona 1832-1918) y su hijo, eran grabadores retratistas de mucho oficio. En este taller coincidió con Manuel Humbert y Xavier Nogués. La edición de la Colección Hora se llevó a cabo en el taller que organizó Ramón de Capmany, siendo Josep de Medinaceli el responsable de estampación. Con él se iniciaron Enric Tormo, Jaume Pla y Jaume Coscolla, quienes como se verá, llegarán al completo dominio de la técnica desarrollándola en diversas empresas y transmitiéndola a varias generaciones.

17 Francesc Miralles y Rosa Queralt. “En torno al grabado catalán de postguerra”. *Estudios Pro-Arte*, 10, 1977. pp. 44-67.

18 Antonio Gallego. *Historia del grabado en España*, op. cit., pp. 457-458.

Si bien es necesario conocer el referente catalán de las ediciones de bibliofilia, ya que significaron el inicio y el modelo a seguir; para la presente investigación, es preciso revisar las editoriales, galerías y artistas que desarrollaron su actividad en Madrid¹⁹. A diferencia de la bibliofilia catalana, y exceptuando algunos casos muy aislados como el de Celedonio Perellón con ediciones *Lis* en 1950, habrá que esperar a los años sesenta para encontrar la primera colección de grabados originales que acompañando un texto, conformaron una publicación de referencia. En 1963, el editor Rafael Díaz Casariego, publicó *Tiempo para la Alegría*, con las obras de los mejores artistas del momento acompañando los escritos de literatos españoles²⁰. Coincidiendo con la colección de Casariego, comenzaron a surgir galerías que apoyaron la difusión de la obra gráfica, de entre las que destacan Sen, Toisón y Décaro.

Antes de concluir el presente apartado, es importante destacar el libro *Sonata claro de luna* de Dimitri Papagueorgui²¹. El proyecto se gestó entre 1966 y 1967 con el fin de ilustrar unos versos del poeta griego Yannis Ritsos. La traducción corrió a cargo del poeta José Hierro y se incluyeron también dos páginas de partituras de Manolo Angulo, todo ello pasado a la piedra mediante un sistema de reporte, a las que se sumaron once grabados calcográficos. Se editaron 199 ejemplares encuadernados en cajas de madera con cierre de bronce fundido. El proyecto de edición supuso un gran esfuerzo por parte del grabador griego, fruto de su amor por los libros y la poesía y su profundo conocimiento de las diferentes técnicas de grabado.

II.3. LA ROSA VERA

- **Colleció de gravats contemporanis, vol. I (1949-1950) y vol II (1950-1951).**
- **Los artistas grabadores, vol. I (1955-1956) y vol. II (1956-1957).**

Como hemos visto, la actividad gráfica en España fue afianzándose gracias al esfuerzo continuo por parte de muchos artistas que de forma individual o, mayoritariamente en agrupaciones y bajo el apoyo de instituciones públicas o dentro de la iniciativa privada, impulsaron el grabado. Una de esas empresas fue *La Rosa Vera*, que alejada del carácter político que tuvo Estampa Popular y desvinculada del carácter oficial de la ANDAG, supuso por sus planteamientos y el alcance de sus resultados, el acercamiento definitivo al grabado original.

La Rosa Vera se consolidó en 1949 en el campo de la iniciativa privada catalana. Llevada a cabo por el coleccionista Víctor M^a d'Imbert y el pintor-grabador Jaume Pla i Pallejà²², tuvo entre sus principales objetivos fomentar el coleccionismo, profundizar en el arte gráfico y acercar la técnica a los artistas más importantes del momento. Este último fue, sin duda, el aspecto más interesante de *La Rosa Vera*, ya que estableció una nueva premisa, que a partir de ese momento prevalecería en el campo de la estampa: la técnica ya no debía estar en poder de unos pocos grabadores, sino al alcance de todos los artistas (pintores o escultores) que quisieran acercarse a ella. Esta visión se completaba con una nueva manera de proceder: el protagonismo lo tenía la estampa frente al texto que se añadía siempre a posteriori, en contraposición con lo que venía haciéndose en la bibliofilia.

¹⁹ Para ampliar información relativa a la bibliofilia en Madrid, consultar la tesis doctoral de Marta Aguilar Moreno. *El Grabado en las ediciones de Bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960-1990*, bajo La dirección de Álvaro Paricio Latasa. Madrid: UCM, 2005. La investigación enmarca dentro del contexto del siglo XX, las ediciones de Bibliofilia, haciendo un recorrido exhaustivo por las editoriales y galerías dedicadas a estas publicaciones. Dentro del epígrafe 1.5, con el título: “El auge de la bibliofilia en Madrid”, recoge de manera resumida los proyectos más relevantes que se realizaron en la capital desde 1963 hasta la actualidad.

²⁰ Los artistas que intervinieron en esta colección fueron: Eduardo Vicente, Daniel Vázquez Díaz, Manuel Viola, Gonzalo Chillida, Juan Barjola, Gregorio Prieto, José Caballero, Luis García-Ochoa, Pablo Serrano, Manuel Alcorío, Orlando Pelayo, Álvaro Delgado, Agustín Redondela, Silvino Poza, José Laxeiro, José Viera, Antonio Rodríguez Marcoida, Manuel Avellaneda, Antonio Zarco, Javier Clavo, Doroteo Arnáiz, Benjamín Palencia, Francisco Bores, Antonio Guijarro, Andrés Barajas, Oscar Estruga, Manuel Menán, Guillermo Vargas Ruiz, Amadeo Gabino, Venancio Arribas, Alberto Duce, Daniel Quintero, Joan Cruspinera y François Maréchal.

²¹ La figura de Dimitri Papagueorgui es crucial para el presente estudio ya que, como veremos, fue responsable de la fundación del Taller de *Los Parias* (capítulo II.5.) y de Grupo Quince (capítulo IV.2.1.1.). A lo largo del texto se profundiza en su actividad como grabador, estampador y en ocasiones como editor.

²² Para mayor información puede consultarse la página Web del pintor, grabador y escritor Jaume Pla (1914-1995): <<http://www.jaumepla.info/intro.htm>> [web en línea] [con acceso el 2 de marzo de 2012]

El director de *La Rosa Vera*, Jaume Pla, en el prólogo de una de las colecciones, expuso de esta forma la urgencia de modificar la situación existente: “Es necesario dar la oportunidad de grabar a los artistas vivos y modernos y desvanecer la leyenda del oficio difícil, complicado y lleno de trucos que acompaña al arte del grabado.”²³ La técnica se hizo accesible, pero al ser utilizada por artistas que ya habían desarrollado su propio lenguaje en el campo de la pintura o la escultura, ya no ilustraba o acompañaba, sino que era autónoma y representativa de la personalidad de cada artista. Jaume Pla dejó constancia de esta idea en un texto publicado en un catálogo de las ediciones de *La Rosa Vera*, realizado con motivo de una exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid en 1958: “Se les enseñó -pues casi ninguno lo conocía- lo más preciso para grabar una plancha sin temor a los posibles fracasos, puesto que lo que se perseguía no era hacer obra de virtuoso, sino de crear un arte vivo que fuera, en cada caso, el reflejo de la personalidad del artista”.²⁴

Con el fin de acrecentar el interés de los coleccionistas y del público en general, Jaume Pla estableció que cada estampa debería servir para la posterior creación de un texto o unos versos que complementaran la obra grabada. Pedro Laín Entralgo en el prólogo de una de las carpetas editadas, hizo referencia a este aspecto que supuso la esencia y el espíritu de *La Rosa Vera*: “Dijo a la pluma el grabado: échate a buscar palabras que digan lo que yo canto”.²⁵ De esta forma, es el texto el que “ilustra” a la estampa. La finalidad del grabado, ya no es sólo la seriación, la difusión de imágenes, o la ilustración; sino una forma más de expresión equiparable a la pintura y la escultura.

Primeras ediciones (1945 -1949).

Jaume Pla se formó en el taller del grabador francés Edouard Chimot donde se editaron, siguiendo la tradición de la época, grandes libros de bibliófilo. Más tarde, frecuentó junto con los grabadores Enrique Tormo y Jaume Coscolla el taller del pintor Ramón Capmany, encargado de la *Colección Hora* (1942-1952) de la editora Montaner y Simón, S.A. (1942-1952). Aunque actualmente el trabajo por el que se reconoce a *La Rosa Vera*, nada tiene que ver con estos libros de bibliófilo, hay que señalar que este nombre editorial fue elegido por Pla en 1945, a partir de un poema de Jacint Verdaguer, con motivo de la publicación del primer libro de bibliófilo editado por él: *Les coses benignes* de Joaquim Ruira.²⁶

Colleció de gravats contemporanis, vol. I (1949-1950) y vol II (1950-1951).

La existencia de estas primeras ediciones, sólo vienen reflejadas en dos catálogos de las ediciones de *La Rosa Vera*²⁷, y no son mencionadas en ninguno de los tratados más importantes del grabado Español. Este hecho se debe posiblemente a que estos libros de bibliófilo no obedecen a los objetivos y características por las que actualmente se reconoce a *La Rosa Vera*. En cualquier caso es necesario conocerlas, con el fin de establecer su comienzo en 1949 con el primer volumen de la *Colleció de Gravats Contemporanis*. Esta importante serie constaba de 24 grabados realizados únicamente por artistas catalanes,

²³ Jaume Pla en la introducción de la carpeta *Los Artistas Grabadores*. [Daniel Vázquez Díaz... (et. al)]. Barcelona: Ediciones de *La Rosa Vera*, 1955-1956. IV, 24 estampas originales; 35 cm + estuche. (Victor M^a D'Imbert, editor; Jaume Pla, director). Estampas firmadas por los autores y acompañadas por comentarios autógrafos. La carpeta consultada pertenece a los fondos de la Calcografía Nacional de Madrid y las estampas corresponden a la numeración 25/100, que según la lista de suscriptores fue adquirida por D. Luis Blanco Soler.

²⁴ Jaume Pla. *Los grabados de las ediciones de La Rosa Vera*. Exposición del Grabado Español Contemporáneo; del 13 al 17 de noviembre; Palacio de la Biblioteca Nacional. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1958, (s.p.)

²⁵ Versos de Pedro Laín Entralgo pertenecientes al prólogo de la carpeta *Los Artistas Grabadores*, 1955-1956, op. cit., p. 2. El texto estaba acompañado de un grabado a buniil y punta seca de J. Pla y de capiteles xilográficos de A. Gelabert.

²⁶ A este texto que Jaume Pla editó e ilustró con 10 grabados al aguafuerte, le siguieron cuatro libros más de similares características: *Vint tannkas* de Carles Riba (1945); *Tisteta* de Emili Vilanova (1947); *La malvestat d'Oriana* de Josep Carner (1948); y *El naixment de l'Infant Jesús* de Francesc Eiximenis (1951). Junto a estas ediciones, dirigió otras dos, cuyos grabados fueron realizados por otros artistas: *El llibre de les bèsties* de Ramón Llull con catorce aguafuertes de Josep Granier (1947) y *Àfrica Negra* con ocho aguafuertes de Francesc Domingo y texto de Nicolau M. Rubio i Tudurí (1949).

²⁷ Estos dos catálogos son: *Las Ediciones de La Rosa Vera*. Barcelona: Victor M^a D'Imbert, [Director: Jaume Pla], 1961. p. 1. Y *Els 98 Gravadors de La Rosa Vera*. Exposición Casa de la Cultura de Zamora, del 6 de febrero al 7 de abril de 1985, Palau de la Virreina; Barcelona: Ayuntamnet, 1985. p. 8. El primer catálogo mencionado se conserva en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid y en él, la edición del libro *Les Coses Benignes* está fechado en 1935. En el segundo catálogo, Francesc X. Puig Rovira señaló que el año de edición era 1945, aunque justifica el error del dato aportado en el primer catálogo por la necesidad de eludir las ediciones en catalán, burlando de esa manera la censura de la época a la lengua catalana. p. 5.

y los temas son tan variados como los artistas que los interpretan.²⁸ Este primer volumen (1949-1950) se inició con un aguafuerte de J. Pla y un prólogo en el que el artista ponía de manifiesto la falta de grabadores y coleccionistas en el panorama artístico español, y apuntaba a las premisas que configuraban la colección.

La segunda carpeta fue realizada entre 1950 y 1951, bajo el mismo nombre que la primera y editada con las mismas características. Los artistas siguieron siendo en su mayoría catalanes y algunos de ellos volvieron a trabajar en el nuevo proyecto.²⁹ Esta vez, el prólogo corrió a cargo de Joan Ainaud de Lasarte, director de los museos de Arte de Barcelona. El texto que llevaba por título: *Els Grabadors catalans del segle XVIII*, estaba acompañado por un grabado de Pascual Moles, artista catalán que desarrolló su obra en dicho siglo.³⁰ Las citadas colecciones fueron ampliadas por series de 12 grabados agrupados por temas monográficos (1953-1956).³¹ así como una serie de monografías³² con el fin de que los artistas pudieran realizar una obra de mayor complejidad.

Los artistas grabadores, vol. I (1955-1956) y vol. II (1956-1957).

Finalmente y gracias al éxito obtenido en las ediciones anteriores, se realizó la serie madrileña *Los Artistas Grabadores*³³ con la colaboración especial de Juana Mordó . La carismática galerista se encargó de la búsqueda de los artistas en Madrid, así como de los escritores y suscriptores de la colección, y llevó a cabo un gran trabajo de promoción y difusión de la obra. Esta serie, al igual que la anterior, constaba de dos volúmenes de 24 grabados cada uno realizados por algunos de los artistas más importantes del momento. La carpeta se editó entre los años 1955 y 1956 e iba encabezada por un prólogo del escritor Pedro Laín Entralgo, de una viñeta a buril de Jaume Pla, seguido de los grabados y textos de los diversos autores. De entre todos ellos destacan el buril realizado por Daniel Vázquez Díaz y el aguafuerte de Benjamín Palencia³⁴. En este punto es necesario mencionar, adelantándonos al siguiente apartado referido al *Taller de los Parias*, la obra realizada por Carlos Pascual de Lara bajo el asesoramiento técnico de Dimitri Papagueor-



28 Los artistas que colaboraron en la *Collecció de Gravats Contemporanis* son: Joaquim Sunyer, Francesc Domingo, Josep Granyer, E. Bosc Roger, Pau Roig, Jaume Pla, Josep Obiols, Francesc Serra, Ignasi Mundó, Josep Amat, Josep Mompou, Olga Sacharoff, E. C. Ricart, Pere Pruna, J. Mº Mallol Suazo, Josep Hurtuna, Francesc D'A. Galí, Oleguer Junyent, Carme Serra, Ramón de Capmany, Ismael Balanyá, Rafael Benet, Rafael Bataller y Antoni Ollé Pinell.

29 Lista de artistas que participaron en el segundo volumen de la carpeta *Collecció de Gravats Contemporanis*: Agnès Van Den Brandeler, Angel López Obrero, Xavier Nogués, Ramón Rogent, Joan Commeleran, Bernat Sanjuan, Cécile Reims, Manuel Humbert, Albert Ráfols Casamada, Pau Roig, Francesc Vidal Gomà, Francesc D'A. Casademont, Alfred Opisso, Josep Amat, Pere Gussinyé, Josep Granyer, Francesc Todó Garcia, Josep Obiols, Antoni Vila Arrufat, Frederic Lloveras, Jaume Plá, Josep Clará y E. C. Ricart.

30 Las características de la edición eran las siguientes: 50 ejemplares numerados del I al XI y del 12 al 50, estampados sobre papel hilo Guarro con la filigrana de *La Rosa Vera*, todos firmados por el grabador y el escritor. El primer ejemplar, junto con los dibujos originales, todas las pruebas de estado, una serie de pruebas con las planchas inutilizadas y los manuscritos de los comentarios, son propiedad de la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Barcelona, donde quedaron depositados, así mismo, los cobres. Todas las series aparecieron en fascículos mensuales que se vendían únicamente por suscripción.

31 Els gravadors de *La Rosa Vera. Dotze Nus*, (1953); *Dotze Paisatges Urbans de Barcelona*, (1954); *Els Mesos De L'Any*, (1955); *Dotze Natures Mortes*, (1956). La tirada es de 75 ejemplares numerados del I al XI y del 12 al 75. El nº I es ejemplar único, suscrito por la Biblioteca de Arte Moderno de Barcelona. Como curiosidad indicar que los grabados se vendían al precio de 2.900 pesetas.

32 La primera de estas monografías era *Dotze Puntes Seques i un Autorretrat* de Emili Grau Sala (1958) con introducción de Jaume Pla e ilustraciones líricas de Josep Janes i Olivé. Al final había un detallado *currículo* del artista, la lista de exposiciones, libros ilustrados, sus pinturas, carteles y los museos que contienen obras suyas. La edición era de 90 ejemplares. Dentro de las monografías cabe destacar la edición de Josep Granier y la de Jaume Pla. Existe un pequeño catálogo realizado con motivo de una exposición antológica (1944-1982) de J. Pla en la galería Dau Al Set de Barcelona, que precisamente lleva como título *Monografíes de La Rosa Vera 12 Gravatsi un Autorretrat de Jaume Pla. Una trayectoria artística, por Francesc Puig Rovira*. Con ilustraciones literarias de Joan Teixidor. Barcelona: 1982. El catálogo incluía un total de 63 obras realizadas dentro y fuera de *La Rosa Vera*, con lo que concluimos que Jaume Pla utilizó el nombre de la monografía editada por *La Rosa Vera* para presentar casi el conjunto de toda su obra (incluyendo los grabados realizados para el primer libro de *La Rosa Vera: Les coses benignes*).

33 *Los Artistas Grabadores*. [Daniel Vázquez Díaz... (et al)]. Barcelona: Ediciones de *La Rosa Vera*, 1955-1956. [Editor, Víctor Mº D'Imbert; Director, Jaume Pla.] Vol. I (32 carpetas)... *Los Artistas Grabadores*. [Godofredo Ortega Muñoz... (et al)]. Barcelona: Ediciones de *La Rosa Vera*, 1957-1958. [Editor, Víctor Mº D'Imbert; Director y estampador, Jaume Pla] Vol. II. (16 estampas originales).

34 La Colección *Los artistas grabadores*. Vol. I, contenía obra de los siguientes artistas y escritores: Daniel Vázquez Díaz (*María Luz del Minero*, buril) con texto de Gerardo Diego; Benjamín Palencia (*Castilla*, aguafuerte) texto de Luis Rosales; Carlos Ferreira (*Cabeza de mujer*, punta seca), texto de Carmen Conde; Eduardo Vicente (*Interior*, punta seca), texto de Rafael Morales; Josep Mompou (*Terraza de café*, punta seca), texto de José Luis Cano; José Caballero (*Mujeres*, punta seca), texto de Rafael Montesinos; Pancho Cossío (*Las cosas*, punta seca), texto de Dionisio Ridruejo; Rafael Pena (*Niño de Gavilanes*, punta seca), texto de José Hierro; Rafael Benet (*Café Biel*, punta seca), texto de Rafael Santos Torroella; Cristino Mallo (*Madre e hijo*, aguatinta), texto de José Mº Valverde; Ángel Ferrrant (*Diálogo*, manera negra), texto de Alejandro Busuiocceanu; Pedro Bueno (*Recuerdo*, punta seca), texto de Dolores Catarineu; Benjamín Mustieles (*Hombre de pie*, manera negra), texto de Alfonso Moreno; Carlos Pascual de Lara (*El final de la jornada*, aguafuerte), texto de Aurelio Valls; Rafael Zabaleta (*Paisaje*, aguatinta), texto de Vicente Aleixandre; Josep Granyer (*Cuadrilla*, aguafuerte), texto de Ramón Pérez de Ayala; Álvaro Delgado (*Soledad*, punta seca), texto de José Mº Caballero Bonald; Jaume Pla (*Desnudo del espejo*, buril), texto de Blas de Otero; Manuel Mampaso (*Composición*, aguatinta), texto de Camilo José Cala; Jean Lecoultre (*Dos mujeres*, aguafuerte), texto de C. Bousoño; Agustín Redondela (*Mercado en la plaza*, aguafuerte y barniz blando), texto de Claudio Rodríguez; Pedro Mozos (*Tarde en la granja*, barniz blando), texto de José A. Muñoz Rojas; Francesc Serra (*Desnudo*, barniz blando y ruleta), texto de Susana March; Francisco Arias (*Naturaleza muerta*, ruleta), texto de José García Nieto.

guiu, en lo que supuso una colaboración que daría excelentes frutos al campo de la gráfica, como veremos.

En una entrevista mantenida con el grabador griego en su taller madrileño, Dimitri conta-ba con estas palabras las aportaciones de *La Rosa Vera* en la *Colección de los Artistas Grabadores*:

*Hablar de La Rosa Vera es hablar de Jaume Pla y Juana Mordó. Empezó con una idea genial, casi contemporánea con lo que yo estaba haciendo en la edición de los pintores-grabadores. Jaume Pla visitaba a los pintores con unos buriles y una plancha de cobre barnizada siempre del mismo tamaño, se sentaba un rato en su casa charlando con una copa de vino, -coge esto-, le decía y el pintor dibujaba como si fuera papel encima de la plancha de cobre. Cuando estaba terminada, Pla la metía en un sobre, la llevaba a Barcelona, la introducía en el ácido y paralelamente, elegía a un poeta para que escribiera unos versos sobre aquella imagen. Primero la imagen luego el texto. Algunos de los poetas escogidos fueron Ángel Crespo y Nieto Alcaide. Consiguió que unos cuantos pintores comenzaran a romper el hielo y descifraran el secreto de Julio Prieto Nespereira y de todos los demás. Tenía sus suscriptores, todos conseguidos por Juana Mordó. Ella no tenía galería entonces [hasta 1964], trabajaba en su casa de Madrid que estaba en la calle Rodríguez San Pedro. Allí acudían pintores, poetas, etc. Juana traía las ediciones y las distribuía entre los socios. La Rosa Vera tenía un aspecto muy bueno, fenomenal, los pintores eran múltiples y diversos, siempre figurativos, nunca abstractos..., es un magnífico documento sobre los artistas que intentaron hacer grabado y que comprobaron que se podía. Sólo hubo que quitar el misterio que había por encima, mancharse las manos, estampar las cosas y ver lo que pasaba.*³⁵

Las características de la edición madrileña eran muy similares a las catalanas, a excepción del número de ejemplares de la tirada, que pasaron de 50 a 100, numerados de I al XI y del 12 al 100. El precio de las carpetas era de 5.300 pesetas tal y como consta en el catálogo de *Las ediciones de La Rosa Vera*, (Barcelona, 1961) aunque una factura que se conserva en los fondos de la Calcografía Nacional, junto a la segunda carpeta de *Los artistas Grabadores*, confirma que los grabados se vendieron también de forma individual oscilando su precio entre 200 y 300 pesetas.

La segunda carpeta de *Los Artistas Grabadores* (1957-1958) contó con un prólogo de Camilo José Cela y con los grabados de 17 artistas de entre los que destacamos: Gregorio Prieto (*Nostalgia*, aguatinta), con texto de Juan Ramírez de Lucas; Rafael Álvarez Ortega (*Su mundo*, aguafuerte), con un comentario de Gregorio Marañón, y Dimitri Papagueor-guiu (*La siega*, aguafuerte), con texto de Manuel Díez Crespo; Alfonso Fraile (*Mujer con pájaro*, aguafuerte), con un comentario de Ana María Matute y Joaquín Vaquero Turcios (*Roma*, punta seca), con texto de José Mº Valverde³⁶. Según Francesc X. Puig Rovira en el texto con el título “*L’aventura de La Rosa Vera*”, la edición de la segunda carpeta quedó interrumpida y finalmente se completó el año 1981 con un total de veinte grabados. El escritor alude también a otros proyectos de Pla que por dificultades familiares finalmente no se llevaron a cabo, como la colección en francés que bajo el título de *Gravure et poésie de ce temps*, incluía los grabados de Jacques Villon, Ciry, Brayer, Dalí o Grau Sala.

Premios, exposiciones y últimas ediciones.

Paralelamente a las ediciones, bajo el nombre de *La Rosa Vera*, se convocó también un Premio de Grabado con la intención de descubrir jóvenes artistas grabadores y fomentar el interés por la técnica. En la primera convocatoria el premio fue concedido a Carme Serra (1950); y a Albert Ráfols Casamada (1951), Fraçesc Todó (1952) y Lluís Mº Saumells (1954) en sucesivas convocatorias. Las últimas ediciones fueron obras de Jaume Pla realizadas a buril: *Castilla* de Miguel Delibes (1960); *L’Albufera de Valencia*, de Joan Fuster (1970);



35 Dimitri Papagueorguii. Entrevista con la autora. Madrid, 10 de enero de 1994.

36 Para consultar la lista completa de todas las ediciones realizadas por *La Rosa Vera*, mirar el catálogo de *Las Ediciones de La Rosa Vera*, anteriormente mencionado, editado en Barcelona en 1961.

y *Les Comarques del Principat*, de Josep M^a Espinás (1976). Estas ediciones fueron nuevamente obras de bibliófilo que podríamos considerar, al igual que las primeras, fuera de lo que significó *La Rosa Vera*.

Finalmente, es importante señalar la importancia de las exposiciones que se realizaron y de las que queda constancia principalmente por los catálogos publicados. Una de las más relevantes fue la celebrada en Madrid en noviembre de 1958, en la sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes³⁷. La muestra tuvo una marcada repercusión internacional ya que itineró por diversos museos franceses, como el de Toulouse³⁸, Narbonne, Montpellier, Chartres, Perpignan, Nîmes..., para acabar siendo exhibida en París en el Museo Galliera (1959) y en Londres en la O'Hara Gallery (1960).

Expuestas las particularidades que explican la relevante contribución de *La Rosa Vera* dentro del panorama cultural y artístico español, podemos concluir sintetizando dichas características en tres puntos fundamentales: primero, se promueve el coleccionismo mediante la edición de obra asequible, adquirida por suscripción, creando un nuevo concepto social del mercado y la difusión de la estampa; segundo, la técnica se pone al servicio de la personalidad y creatividad del artista; y tercero, el escritor ilustra al grabador, adquiriendo éste último el protagonismo. Globalmente, significó un trabajo bien conducido que atrajo de manera contundente al pintor hacia el campo del grabado, y junto con el pintor a los galeristas y coleccionistas que comenzaron a ver en la obra gráfica una manifestación más de la actividad plástica del artista, y no una sección aislada de las artes gráficas. Finalmente, volver a subrayar que los artistas que participaron en las colecciones de *La Rosa Vera* no eran grabadores sino pintores, que en su mayoría nunca habían utilizado los procedimientos calcográficos para su proceso creativo.

II.4. ESTAMPA POPULAR (1959-1976)

Paralelamente a la actividad editorial y a las Asociaciones con un fuerte carácter institucional, surgió *Estampa Popular*, una agrupación de artistas con unas premisas de un marcado carácter social, crítico y político. Su aparición en diversos puntos de la geografía española entre 1959 y 1976, significó la respuesta de algunos artistas comprometidos con la situación política de la época, que se sirvieron del grabado para manifestar su postura contra la dictadura y su disconformidad con las corrientes artísticas del Informalismo y de la Nueva Figuración. En definitiva, una acción contra la vanguardia misma.

Para sus objetivos utilizaron sobre todo los procedimientos de la linografía y el grabado en madera. Dichas técnicas de costes reducidos, les facilitaban la divulgación y difusión amplia de los contenidos de sus propuestas. La larga y heterogénea lista de artistas que se sumaron a esta iniciativa convino en valerse de una técnica para la que no hacía falta ni técnicos ni tórculos. Como decía Ricardo Zamorano, uno de sus miembros: “una cuchara de madera era suficiente para la estampación”.

Tal y como explica Víctor Nieto Alcaide: “*Estampa Popular* no surgió como un grupo formado por un conjunto de artistas que intentaban implantar unos planteamientos y propuestas estéticos. Apareció como un arte de acción política, en el que la calidad de las obras y la relación con la vanguardia eran cuestiones menores desplazadas por razones de eficacia y urgencia.”³⁹ También es cierto que, de alguna manera, el hecho de utilizar una disciplina del arte que podría considerarse “menor” por su bajo coste de producción y carácter reproducible, hizo que sus contenidos sorteasen cierta censura y que su carga de crítica y compromiso se viera ligeramente encubierta por la sátira y el humor, generándose una cultura en la que el mensaje quedaba sobreentendido.

37 *Los grabados de las ediciones de La Rosa Vera*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1958.

38 “La Gravure Espagnole Contemporaine”. Les collections des éditions de *La Rosa Vera*. [Exposición Mussée Paul Dupuy (Toulouse)]. (S. F.)

39 Víctor Nieto Alcaide. “Imágenes de una confrontación” en *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)*. Madrid: Museo Municipal de arte contemporáneo de Madrid, 2006. p.29.

La inmensa mayoría de los miembros de *Estampa Popular* se expresaban mediante un lenguaje realista, capaz de aunar lo popular con el arte figurativo, en la senda de las imágenes creadas por los expresionistas alemanes del movimiento *Die Brücke (El Puente)*, o la estampa revolucionaria mejicana a cargo de los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros. Fueron capaces de crear un amplio repertorio de imágenes que todavía sorprenden por su capacidad sintética y por el mensaje que encierran. Imágenes de acentuado esquematismo a base de tintas planas, donde predominaba el blanco y el negro. La temática de sus estampas recogió, desde los sucesos de la prensa y versos de Miguel Hernández, a escenas de los suburbios o de los personajes de las clases más desfavorecidas: obreros, campesinos, huelguistas o presos. Cada artista actuaba de manera individual, como se constata en la afirmación de uno de los artistas del grupo en una entrevista mantenida con José de Castro Arines: “Debemos insistir a usted sobre nuestra despreocupación por los “estilos”; aquí cada cual dispara con cañón propio.”⁴⁰

La lista de artistas que pertenecieron a *Estampa Popular* es numerosa. Desde su fundación en 1959 con la declaración de principios, la adhesión de artistas de diferentes ciudades se sucedió de manera continuada:

*La primera reunión la celebramos en una tasquita de la calle Modesto Lafuente. Allí estábamos Zarco, Valdivieso, Garrido, Palacios Tárdez, Dimitri, Ortega Ortiz y Zamorano. [...] Entre 1961 y 1962 se sumaron al grupo, con Saura y Mateos, Manuel Calvo, Adán, Francisco Álvarez y Arturo Martínez [...] El año 1962 fue el de la prueba de firmeza del grupo y el de sus repercusiones nacionales. Se creó Estampa Popular en Sevilla con Cortijo, Cuadrado y Cristóbal como sus primeros animadores; seguidamente nació en Córdoba, con Duarte, Mesa, García [...] Inmediatamente apareció en Bilbao, con Ibarrola, María Dapena, Blanco, [...] A los grupos citados se adicionaron tiempo después los de Barcelona, Valencia y Galicia.*⁴¹

Es importante destacar la duración en el tiempo de *Estampa Popular*. Casi dos décadas de actividad creativa y expositiva con unas premisas concretas pero con artistas tan dispares como los anteriormente mencionados. Si alguna vez tuvo el arte gráfico la función de comunicar directamente con el público, romper los cauces normales de distribución, reflejar la realidad y desmitificar la obra de arte; fue en *Estampa Popular*⁴². En palabras de Clemente Barrena:

*Los procedimientos del grabado en relieve a lo largo del siglo XX y lo que llevamos del XXI en España, nunca gozaron de mejor salud que a finales de los años cincuenta y década de los sesenta. Esto fue posible gracias a la determinación en su defensa y a la fuerza creativa de los artistas que formaron parte de los diversos grupos de Estampa Popular. Por otro lado, contribuyeron de manera determinante a la difusión del arte del grabado en nuestro país sacándolo del ostracismo mortecino en que se encontraba, al proyectarlo como un medio muy eficaz para la propagación de las ideas y la capacidad de creación de cualquier artista.*⁴³

40 José de Castro Arines. Entrevista en *Informaciones*, el 4 de septiembre de 1969. Dicha entrevista está reproducida en el *Noticiero gráfico sobre Estampa Popular de Madrid*, que a modo de apéndice encontramos en el catálogo editado por el Museo Municipal, op. cit., p. 182.

41 Declaración contenida en la misma entrevista mantenida con José de Castro Arines bajo el epígrafe de “La fundación”, op. cit., pp.181-182.

42 Para una completa información sobre *Estampa Popular*, consultar el catálogo publicado por el Instituto Valenciano de Arte Moderno con texto de J. Gandía Casimiro, editado con motivo de la exposición *Estampa Popular*, en el Centro Julio González de Valencia, 1996.

43 Clemente Barrena. “Alma de madera, imágenes en relieve. A propósito de *Estampa Popular* de Madrid”, en *Estampa Popular de Madrid. Arte y política* (1959-1976). Museo Municipal de arte contemporáneo de Madrid, 2006. p.71.

II.5. EL TALLER DE LOS PARIAS (1957-1960)

En torno a 1957 tuvo lugar en Madrid un hecho que estableció un claro precedente en la formación de talleres y editoras de obra gráfica en España. Los artistas Manuel Alcorlo (Madrid, 1935)⁴⁴ y Dimitri Papagueorguiu (Nea Makrisi Domokos, Grecia, 1928), crearon el taller de grabado denominado *Los Parias*, donde ofrecían a otros artistas la oportunidad de aprender y editar su propia obra gráfica.⁴⁵ En torno a ellos, apoyando el proyecto estuvieron también los pintores Antonio Zarco y Alfonso Fraile, aunque sin experiencia en ese momento en el campo del grabado.

La idea original surgió de Dimitri Papagueorguiu, que había llegado a Madrid en 1954 con una beca del gobierno español para ampliar sus conocimientos sobre las técnicas de grabado. Acudió inicialmente al taller de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, dirigido en ese momento por Luis Alegre, al tiempo que frecuentaba las clases de ilustración que impartía Carlos Sáenz de Tejada. Ese mismo año también descubrió la litografía, en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, bajo la dirección de los profesores Alfonso y José Luis Sánchez-Toda, y José Pérez Callín. Tras un intenso periodo de aprendizaje, en junio de 1956 recibió el primer premio de la Escuela Nacional de Artes Gráficas y tras concluir su beca, decidió quedarse en España y establecer un espacio de referencia para el grabado y la litografía, alejado de la ortodoxia de la Escuela.

La procedencia del material con el que contó Dimitri Papagueorguiu para la instalación de su taller la encontramos descrita en un párrafo extraído de la tesis doctoral que sobre el artista griego realizó su hijo Aris Papagueorguiu:

*Dimitri expone sus obras por primera vez en Madrid en la galería Toisón, propiedad de Ángel Suárez [...] Ángel aparte de la galería mantenía un pequeño taller de litografía con suficientes piedras litográficas, una prensa y un viejo tórculo. En ese taller situado en el sótano de un chalet de la calle Marqués de Zafra, de las entonces, afueras de Madrid, trabajaba el estampador Manuel Repila y un dibujante copista de antiguas litografías apellidado Cuevas. Ángel llamó a Dimitri y le comentó que pensaba deshacerse de todo aquello. A Dimitri todo aquel material le pareció un sueño y Ángel le ofrece la prensa, el tórculo y las piedras por 35.000 pesetas en el año 1955, pudiendo pagar a plazos.*⁴⁶

Si bien es verdad que la iniciativa fue de Dimitri Papagueorguiu, será Manuel Alcorlo quien le alentó y le ayudó económicamente con la adquisición del material. En ese momento Alcorlo acababa de ganar la tercera Medalla de Pintura y la tercera Medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes, hecho que le puso en disposición económica para respaldar el proyecto. De esta manera, también el pintor madrileño comenzó a sumergirse en un medio en el que seguirá trabajando a lo largo de toda su vida con excelentes resultados⁴⁷. El propio Manuel Alcorlo describía de esta manera la precariedad del taller en sus inicios:

*Estaba ubicado en un sótano de la calle Ilustración, nombre que por lo menos era sugere-
nte, como lo era también el nombre del taller. Nosotros mismos hicimos las banquetas*

44 Página Web del artista Manuel Alcorlo: <<http://manuelalcorlo.com/index.html>> [web en línea] [con acceso el 5 de marzo de 2012]

45 Para la realización del presente capítulo ha sido de gran valía el testimonio y la colaboración directa de los artistas Manuel Alcorlo y Dimitri Papagueorguiu, que generosamente han colaborado con sus testimonios. [Manuel Alcorlo. Entrevista con la autora. Madrid, 10 de mayo de 1994; Dimitri Papagueorguiu. Entrevista con la autora. Madrid, 10 de enero de 1994.]

46 Fragmento extraído de la tesis doctoral de Aris Alfonso Papagueorguiu García, hijo de Dimitri. Capítulo 1.2. "Llegada a España, 1954. Dimitri becario en Madrid". *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las Artes de la Estampa*, p 21. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Director: Álvaro Paricio Latasa.

47 Entre otros muchos trabajos llevados a cabo por Manuel Alcorlo en el campo de la gráfica, cabe destacar el libro de litografías y aguafuertes sobre el texto de Cervantes, *El Coloquio de los Perros*, realizado por encargo del editor Rafael Casariego, en 1975. Los libros ilustrados con aguafuertes: *Homenaje a Picasso y Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Cernuda (1980). La colección de grabados que ilustra el texto de Quevedo *La hora de todos y la Fortuna con seso*, editado por la Galería Maese Nicolás de León en 1982. Finalmente, la carpeta que lleva como título *Destrozones y Tancredos* (1994), editada por Ángel de las Heras y estampada en el taller de Dietrich Mann en Madrid, es una muestra de dominio absoluto de la técnica y el dibujo. Cabe destacar así mismo, las exposiciones de obra gráfica realizadas en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, el Ayuntamiento de Madrid, la Galería Tórculo y la Calcografía Nacional.

*[...] cuando llovía, el agua caía encima de la prensa litográfica y Repila ponía un paraguas para evitar que se mojara.*⁴⁸

En aquella época no existía en Madrid ningún taller con estas características, y aunque en condiciones muy precarias, el taller de la calle Ilustración nº 12 atrajo a artistas como Antonio Saura y Manuel Viola que realizaron allí sus primeros grabados y litografías, asesorados por Dimitri Papagueorguiu y la colaboración del estampador Manuel Repila. En el sótano donde estaba ubicado el taller instalaron la prensa, las piedras litográficas y el tórculo procedentes, como hemos visto, de la desaparecida galería Toisón, situada por aquellos días en la calle Arenal⁴⁹. Manuel Repila comenzó a estampar litografías pagado por los propios artistas que acudían al taller. Aunque la escasez de medios y las malas condiciones no permitieron realizar grandes ediciones, sí supuso una extraordinaria oportunidad para artistas como Antonio Zarco, José Alfonso Cuni, Luis Pérez Vicente, Emilio Laguna o Carlos Pascual de Lara, que comenzaron de esta forma a profundizar y experimentar con las posibilidades del grabado.

Dimitri Papagueorguiu conocía desde hacía varios años a Carlos Pascual de Lara con motivo de la participación del pintor en la primera Carpeta de *Los Artistas Grabadores* (1955) editada, como se recordará, por *la Rosa Vera*. Carlos Pascual de Lara decidió grabar el cobre *Fin de la jornada* bajo el asesoramiento de Dimitri ya que, aunque tenía una gran experiencia en el campo de la litografía, no dominaba la técnica del grabado calcográfico. A raíz de este aguafuerte, Juana Mordó le encargaría también a Dimitri una plancha (*La Siega*), que se incluyó en el segundo Volumen de la colección *Los Artistas Grabadores*. Como se verá en profundidad más adelante, a la muerte de Pascual de Lara, Dimitri se asoció con su viuda y comenzaron en 1960 la carpeta que llevó por título: *Colección Boj de Artistas Grabadores*.⁵⁰

Uno de los encargos más importantes que recibió el taller consistió en la realización de una piedra dibujada por el artista Manuel Viola para la revista *Acento*. Manuel Repila estampó 500 ejemplares que se incluyeron en la publicación del Sindicato español universitario, dirigida por Julio Castro. El taller permaneció activo durante dos años, quedando definitivamente clausurado con la marcha de Manuel Alcorlo a la Academia de España en Roma y la concesión de una beca de la fundación Rodríguez Acosta y otra de la fundación Juan March a Antonio Zarco. Todos los derechos pasaron entonces a Dimitri Papagueorguiu que trasladó el taller a la calle Modesto Lafuente, donde continúa actualmente. De esta forma, como escribe Antonio Gallego, el nuevo taller de Dimitri “se convirtió poco a poco en uno de los más atractivos focos de cultivo del grabado”.⁵¹

48 Manuel Alcorlo. Entrevista con la autora. Madrid, 10 de mayo de 1994.

49 Este hecho manifestado por el artista contrasta con la afirmación de Rosa Martínez de Lahidalga, en el artículo “Cincuenta años de grabado en Madrid” *Estudios Pro Arte*. 10. 1977, p. 75, en el que se atribuye la procedencia del material a Carlos Pascual de Lara, fallecido ese mismo año.

50 Para ampliar información sobre *La colección Bog de Artistas Grabadores*, consultar el catálogo editado por la Universidad de Cantabria realizado con motivo de la exposición celebrada en 2008 dentro de la serie “Memoria Gráfica nº3”. *Dimitri y Bog en la Colección UC de Arte Gráfico*. Santander: Universidad de Cantabria y Banco de Santander, 2008. [Textos de Federico Gutiérrez Solana Salcedo, Aris Alfonso Papagueorguiu García y Dimitri Papagueorguiu]; [Exposición celebrada en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria entre el 20 de septiembre y el 8 de noviembre de 2008]. Así mismo, en el capítulo IV.2.1.1. dedicado a los técnicos que trabajaron en el taller de Grupo Quince, se amplía la información sobre la labor y la valiosa aportación de Dimitri Papagueorguiu en el campo de la gráfica contemporánea.

51 Antonio Gallego. *Historia del grabado...*, op. cit., p. 494.

III.SITUACIÓN ARTÍSTICA, SOCIAL Y CULTURAL EN LOS AÑOS 70 EN MADRID

Es de especial relevancia para el presente trabajo analizar el contexto artístico, social y cultural en el que Grupo Quince se inició y desarrolló la mayor parte de su actividad gráfica. Así, en este apartado se realizará un breve recorrido con el objeto de aportar una visión general de la actividad artística del momento incluyendo a los artistas más relevantes, las galerías e instituciones y el deteniéndonos sobre todo en la situación en la que se encontraba el arte gráfico.

Podemos constatar gracias a destacados textos sobre la época¹, que la década de los 70 fue un periodo que respondió a nuevos planteamientos artísticos, dirigidos a encontrar soluciones acordes con los cambios sociales, políticos y culturales. Gracias al desarrollo económico iniciado en la segunda mitad de los años 60, los comportamientos sociales y culturales se vieron beneficiados, repercutiendo en la mejora de las estructuras que mantenían el entramado artístico. En el mundo del arte comenzó a apreciarse cierta apertura ideológica propiciada por el contacto con el exterior y, sobre todo, por un cambio en el mercado del arte basado en la iniciativa privada y la apertura de nuevas galerías. La situación del artista, que en años anteriores había estado vinculada de alguna manera a los acontecimientos políticos, varió en el período de transición hacia la democracia. A la generación abstracta representada mayoritariamente por el grupo *El Paso* y vinculada a la galería Juana Mordó, se sumó un buen número de artistas que bajo diferentes tendencias empezaron a mostrar su obra en otras galerías como Edurne, Sen, Vandrés, Egam o Seiquer.

En esos primeros años de la década de los 70, encontramos iniciativas tan interesantes como los trabajos de algunos artistas dentro del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. José María Yturralde, Elena Asins, o Soledad Sevilla desarrollaron sus primeras obras geométricas dentro de la *Generación automática de formas plásticas*, y en breve otros artistas como Jordi Teixidor y Gerardo Delgado continuarán con una estética similar. Otro acontecimiento que significó un importante revulsivo en el entorno artístico, fueron

¹ De especial interés para la documentación del presente capítulo ha sido la lectura de los textos incluidos en el catálogo 23 *artistas. Madrid. Años 70*, con textos de Juan Manuel Bonet, Santos Amestoy, Simón Marchán y Juan Antonio Aguirre, publicado en 1991 con motivo de la exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.

los decisivos *Encuentros de Pamplona*² organizados en julio de 1972 por Luis de Pablo y José Luis Alexanco, integrantes del laboratorio de música electrónica *A/ea* y del mencionado Centro de Cálculo. Los encuentros fueron financiados en su práctica totalidad por la familia empresarial Huarte³ y significaron el reflejo del entorno social y político tan contradictorio que imperaba. El aparente júbilo artístico contrastó con la prohibición de diversos actos, la indiferencia e incluso la oposición de una parte del público más conservador por el miedo a modificar los intereses establecidos.

Fue un periodo de búsqueda y cambio en el que un buen número de artistas estaban explorando de manera intensa múltiples reelaboraciones del arte, que poco a poco fueron convirtiéndose en posiciones diferenciadas, desde el expresionismo, la figuración, el *minimal*, el arte conceptual, hasta los más diversos tipos de realismo. Dentro de esta última tendencia encontramos un grupo de artistas vinculados a la madrileña Escuela de San Fernando, que representados de alguna manera por Antonio López García, desarrollaron una pintura realista que pudo verse durante esos años en las galerías madrileñas Egam y Seiquer. En la abultada lista de artistas que podrían incluirse dentro de esta corriente, encontramos que muchos de ellos trabajaron en los talleres de Grupo Quince. Julio López Hernández, Amalia Avía, Antonio Maya, Florencio Galindo o Clara Gangutia, por ejemplo, así como la artista sevillana Carmen Laffón que, aunque fuera del círculo madrileño, su trabajo continúa siendo un referente en el marco de esta tendencia artística.⁴

Las galerías jugaron un papel importante durante esos años, ya que en torno a ellas se desarrolló la mayor parte de la actividad artística. Destacamos aquí el trabajo de la galería Vandrés que se caracterizó por su singularidad y el buen criterio en la elección de sus artistas. Durante su primera etapa, Gloria Kirby y Fernando Vijande trabajaron con artistas como José Luis Alexanco, Darío Villalba, o Joaquín Mouliáa, todos ellos con una obra original e innovadora. También fue expuesta en esta galería la obra de Luis Gordillo en numerosas ocasiones y trabajos de artistas extranjeros como Michael Buthe o Robert Smith. Para la presente investigación es importante destacar que entre los primeros proyectos editoriales llevados a cabo por Grupo Quince, se encontraban las serigrafías de Darío Villalba y Joaquín Mouliáa, así como la carpeta *Desiderata* del artista norteamericano Robert Smith, co-editada con la galería Vandrés en 1972. Todos ellos eran artistas que estaban exponiendo en esos momentos en la galería madrileña con la que Grupo Quince mantuvo una estrecha relación, como veremos en el capítulo dedicado a las “Relaciones con otras galerías y editoras” (V.4.1.). Otra muestra del vínculo que mantenían ambas galerías fue la participación de Grupo Quince en la Feria de Fráncfort en octubre de 1972 por mediación de la galería Vandrés.⁵

Es también importante destacar el papel que jugó la galería Buades y la sala oficial Amadís, dependiente de la Delegación Nacional de la Juventud, donde expusieron José Manuel Broto, Eva Lootz, Alberto Corazón, Nacho Criado, Guillermo Pérez Villalta y un buen número de artistas que alcanzarán un alto grado de reconocimiento sobre todo en la década siguiente. Otras galerías importantes respaldaron el trabajo de artistas que han llegado a posicionarse entre los más destacados de aquella generación como Miguel Ángel Campano, Mitsuo Miura, Míquel Navarro, Juan Navarro Baldeweg y Santiago Serrano. Estas galerías en las que expusieron con más o menos asiduidad fueron Seiquer, Sen, Ovidio, Edurne, Juana Mordó, Egam, Iolas -Velasco y Aelee, con las que, como detallaremos más adelante, Grupo Quince colaboró ya que casi todos los artistas que editó durante esos años estaban exponiendo en sus salas.

² Para ampliar información sobre los *Encuentros de Pamplona* consultar el catálogo editado con motivo de la exposición que tuvo lugar en el MNCARS: *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, del 28 de octubre de 2009 al 22 de febrero de 2010. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 1009. [Textos de José Díaz Cuyás, Patricia Molins, Francisco Javier San Martín, Carmen Pardo Salgado, Pepa Bueno, Vicente J. Benet y Esteban Pujals].

³ María Josefa Huarte fue una de las accionistas de Grupo Quince. Su persona es un paradigma del patrocinio privado. Ha sido una gran coleccionista y ha participado activamente en actividades relacionadas con el arte como la revista de arquitectura *Nueva Forma- El Inmueble*, X films, etc. En abril de 2008 donó casi una treintena de obras de artistas tan importantes como Mark Rothko, Pablo Picasso, Antonio Tápies, Pablo Palazuelo o Manuel Millares, a la Universidad de Navarra.

⁴ Carmen Laffón realizó numerosas litografías en el taller de Grupo Quince de la mano de Don Herbert. También realizó la carpeta de aguafuertes que editó el Banco de España en 1982 con motivo de su bicentenario. Este trabajo se recoge en el capítulo dedicado a las carpetas editadas por Grupo Quince dentro del apartado dedicado a la “Actividad editorial” (IV.3.2.).

⁵ DOC: 06; 25.02.1972. “Memoria de actividades del ejercicio 1971”. En dicho documento también consta la realización de una carpeta de aguafuertes de Joan Miró en colaboración con la galería Vandrés que no se llegó a realizar.

Durante estos años, la Fundación Rodríguez Acosta y la Fundación Juan March desarrollaron una importante labor en el ámbito de los premios y las ayudas para la creación. Son también dignas de mención las publicaciones, exposiciones y actividades relacionadas con el mundo del arte. Así mismo destacamos las becas que la Fundación Juan March comenzó a conceder a partir de 1956 destinadas al estudio y a la investigación en España y en el extranjero. Un buen número de artistas a los que se les concedió esta beca, realizó obra en Grupo Quince, como fue el caso de Francisco Ferreras, Manuel Mompó, Alfredo Alcaín, Eusebio Sempere, Salvador Victoria, Jordi Teixidor, Joaquín Capa o José María Yturralde.

Dentro de esta situación generalizada de progresiva apertura y renovación en el ámbito artístico, descubrimos que el arte gráfico también es partícipe de este incipiente proceso de mejora. Como hemos visto en el capítulo correspondiente a la figura del pintor - grabador, las posibilidades artísticas que ofrecía esta técnica comenzaron a cautivar a un gran número de pintores y escultores, que seducidos también por una creciente demanda, se iniciaron en el ámbito de la gráfica. Galerías, concursos, talleres y un público que empezaba a aceptar la obra gráfica como una forma de expresión artística más, que contaba con un precio asequible como valor añadido.

En el capítulo dedicado al análisis de los proyectos de gráfica que precedieron a la formación de Grupo Quince, ha quedado constancia de que en su mayoría partieron de iniciativas privadas como *La Rosa Vera* en la publicación de la serie *Los artistas Grabadores*, o la edición de la *Colección Boj de Artistas Grabadores* llevada a cabo por Dimitri Papagueorguii. Aparte de estos proyectos puntuales, no existía en Madrid ningún taller de las características de Grupo Quince en el que el artista pudiera aprender, experimentar y conocer todo lo relacionado con el proceso técnico del grabado y la estampación. Siguiendo la estela que había marcado el taller de Dimitri Papagueorguii en la calle Modesto Lafuente e incluso de Grupo Quince, se creó el *Grupo Prova* dirigido por el artista Alejandro Gómez Marco (Madrid, 1942). Sus estudios en la Escuela Nacional de Artes Gráficas y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, le permitieron abrir un taller en el que se editó obra gráfica. José Luis Fajardo, Joaquín Capa, Juan Romero, Ángel Orcajo y otros muchos artistas experimentaron en su taller con el grabado calcográfico, la litografía y la serigrafía⁶. Su visión no estuvo orientada hacia la actividad comercial y expositiva, pero sí que fue un lugar de aprendizaje y encuentro para muchos artistas del momento.

Fuera de la capital y concretamente en Barcelona se ubicaba el taller más importante que había en esos momentos en España, *Polígrafa*. Inicialmente dedicada a la edición de libros de arte, con el tiempo se convirtió en la editora española de gráfica más importante en cuanto al volumen de sus ediciones, la calidad de sus estampas y la difusión internacional de numerosos creadores españoles. Su trabajo en ferias nacionales e internacionales de arte ha mostrado la obra de una extensa lista de los artistas más importantes a nivel mundial, con una permanencia en el sector no igualada por ninguna otra editora en nuestro país. Fundada en 1961 por Manuel de Muga, por sus talleres han pasado artistas internacionales de la talla de Francis Bacon, Robert Motherwell, Ed Ruscha, Vito Acconci, Jannis Cunnellis o Robert Longo y nacionales como Joan Miró, José María Sicilia, Cristina Iglesias, Chema Madoz, Antonio Saura, Joan Hernández Pijuan o Albert Ràfols Casamada⁷. Su trabajo durante estos años ha supuesto una inmensa y exitosa aportación al grabado que le llevó a ser distinguido con el Premio Nacional de Grabado en 1998.

Unos años más tarde, también en Barcelona, el destacado grabador Joan Barbarà abrió su propio taller con un acento muy personal. Su formación como grabador junto a Édouard Chimot y sus trabajos previos con algunos de los mejores artistas europeos en prestigiosos talleres parisinos como Leblanc, Lacourière et Frélaud o Mourlot, le dotaron de la

sensibilidad y la maestría necesaria para emprender una labor que se ha prolongado a lo largo de los años y que ha sido y sigue siendo un referente en el carácter colaborativo del grabado. Su experiencia y profesionalidad le llevaron a trabajar con los editores Gustavo Gili primero, y para Aimé Maeght más tarde, cuando ya contaba con su propio taller. Colaboró muy activamente con artistas tan importantes como Eduardo Chillida, Antoni Tàpies o Pablo Picasso⁸ pero sobre todo con Joan Miró, artista con el que trabajó con regularidad desde 1977, desplazándose a su taller en Son Abrines de Mallorca.

Otro lugar destacado fue el taller Ibograf ubicado en la isla de Ibiza y creado por el galerista Carl Van der Voort en 1966. El taller dirigido por la pintora norteamericana Jane Mitchell, comenzó a experimentar en todos los campos de la obra gráfica destacando la serigrafía. Conocemos de su numerosa producción por el catálogo publicado con motivo de la exposición *Obra Gráfica del taller Ibograf 1966-1976*, celebrada en el museo de Arte Contemporáneo de Ibiza con motivo del X aniversario de la galería. En su presentación puede leerse:

*Desde sus comienzos el taller ha puesto al servicio de los pintores todas las facilidades para la realización de ediciones de obra gráfica original... más de 500 proyectos han sido realizados con participación de 70 artistas de 16 países diferentes, residentes o que pasan temporadas en Ibiza. La dirección técnica del taller corre a cargo, en la actualidad, del pintor y grabador norteamericano Don Kunkel, quien le ha dado un carácter de laboratorio experimental y colabora con todos aquellos que están interesados en las técnicas gráficas.*⁹

A lo largo de los más de 10 años de existencia trabajaron importantes artistas como Joan Hernández Pijuán, Antoni Tàpies, Erwin Bechtold o Eduardo Chillida. La citada exposición, así como la labor editorial que desarrollaron desde la galería Van der Voort¹⁰, significaron acciones realmente pioneras sobre todo por haberse desarrollado en un lugar fuera del ámbito geográfico habitual.

Efectivamente un buen medidor de los acontecimientos culturales del la década de los 70 son las galerías de arte. En principio, y como se ha visto en el apartado de “Antecedentes”, las galerías especializadas en obra gráfica son pocas aunque se comienza a desviar el canal de comercialización, de las librerías a las galerías. Es por tanto importante destacar las galerías que se dedicaron exclusivamente a la edición y las exposiciones de obra gráfica. Dentro de este grupo encontramos la galería Estiarte¹¹ fundada en 1972 en Madrid y que ha realizado hasta nuestros días una encomiable labor de ediciones y exposiciones de la obra gráfica de numerosos artistas, que le ha hecho merecedora del Premio Nacional de Grabado 2002.

En sus inicios la galería Estiarte tuvo cuatro socios y estuvo dirigida por Andrés de Blas, pero pasó a ser propiedad de Gonzalo Cabo de la Sierra unos años más tarde. Tras su fallecimiento, Pilar Serra tomó las riendas ayudada por a Fernando Cordero, actual director de la galería de obra gráfica La Caja Negra. Gracias a una entrevista realizada a la gale-

⁸ Para ampliar la gran labor que realizó Joan Barbarà en el campo del grabado, así como disfrutar de las fotografías tomadas durante los últimos 40 años en su taller y una selección de estampas de artistas de primer orden realizadas bajo su asesoramiento; consultar el catálogo: *50 años del taller de grabado Joan Barbarà*, Barcelona: Instituto Cervantes y Taller Barbarà, 2002. [Textos de Javier Blas, Francesc Fontbona, Tristán Barbarà y Clemente Barrera] [El catálogo fue editado con motivo de la exposición itinerante que comenzó en el Centro de Arte de Santa Mónica en Barcelona (2002) y después fue a la Calcografía Nacional de Madrid (2003), el museo de Artes del Grabado y la estampa digital en A Coruña, Casal Solleric de Palma de Mallorca y diversas sedes del Instituto Cervantes por Europa].

⁹ *Obra Gráfica del taller Ibograf 1966-1976*. Ibiza: Museo de Arte contemporáneo de Ibiza y la Asociación de amigos de Ibiza, abril-junio de 1976.

¹⁰ La galería Van der Voort fue fundada a principios de los años 60 por el coleccionista norteamericano Carl Van der Voort. En su espacio se expuso obra de artistas nacionales e internacionales, alcanzando un reconocido prestigio. En los años 80, la galería bajo el mismo nombre pasó a estar dirigida por la ibicenca Cati Verdera, y continuó siendo hasta su cierre en 2006, el referente del arte contemporáneo en Ibiza, así como el único centro artístico conocido fuera de la isla, con participación en ferias de arte internacionales.

¹¹ Actualmente es la galería Pilar Serra en la que se exhiben obras de diversas técnicas artísticas aunque se sigue trabajando con la obra gráfica. Nunca han tenido taller propio y han contado para sus ediciones con los mejores talleres de grabado y estampación. Su presencia en Arco desde 1982 se ha prolongado a lo largo de los años de una manera continua y han realizado una labor importante no sólo en la exhibición y comercialización, sino en la enseñanza del significado del Arte Gráfico. Para conocer los artistas y el programa de exposiciones de la actual galería, se puede consultar su página Web: <www.estiarte.com> [web en línea] [con acceso el 13 de septiembre de 2012]

⁶ Un artículo de referencia sobre lo acontecido en Madrid durante la segunda mitad del siglo XX es el escrito por Rosa Martínez de Lahidalga, “Cincuenta años de grabado en Madrid” publicado en Estudios Pro Arte nº 10, 1977, pp. 68-79.

⁷ Para mayor información sobre Polígrafa de Barcelona consultar su página Web: <http://www.poligrafa.net/about_us.php> [web en línea] [con acceso el 3 de agosto de 2012]

rista, conocemos algunos detalles sobre los comienzos de la galería, así como el contexto en el que se desarrolló la exhibición y comercialización de la obra gráfica durante aquellos años. Se ha creído interesante transcribir algunos de los párrafos ya que describen de primera mano el arranque y evolución de estas iniciativas pioneras en la capital:

Nosotros cogimos la Galería (no estoy segura porque fue mi pareja quien compró la Galería) creo que por el año 1978 ó 1979. Primero compró una parte y, con el tiempo, empezó a darle su impronta. Era una Galería especializada en obra gráfica original y en aquellos momentos era muy difícil... había muy pocas galerías, no había apenas coleccionismo, se trabajaba de otra manera, se hacían abonos, se hacía un grabado todos los meses y había un sistema de abonados...fue una aventura realmente. Era complicado, pero iba saliendo adelante.

Fue Gonzalo Cabo de la Sierra el que empezó con la Galería. Él era aparejador, pero también un gran experto en obra gráfica. Publicó el libro “la obra gráfica original: técnicas y procedimientos” que está completamente agotado y todavía me lo piden. [...] La responsabilidad vino del desgraciado fallecimiento de Gonzalo Cabo en el año 1991. En esos momentos yo me tuve que hacer cargo de la Galería [...]

La gente a través de ARCO se ha aficionado a ir a otras ferias en el extranjero, como a Basilea, donde iban muy pocos españoles y ahora van muchísimos, o a Frieze. Nosotros fuimos a ARCO, los primeros años con obra gráfica y la gente no tenía ni idea de las técnicas ni de lo que era la obra gráfica. Nos preguntaban por qué poníamos tres puntos rojos. No se daban cuenta de que era una obra múltiple, pero a la vez original. Fue una labor didáctica importante. Ahora la gente sabe muchísimo, han aprendido, leen... también hay que pensar que tampoco existía ni el Reina Sofía ni otros centros. La Fundación March era lo único que había en Madrid.

Desde el principio nos concentramos en la obra gráfica española y extranjera. Tuvimos siempre mucho interés en traernos buenas exposiciones del extranjero. Editábamos artistas españoles, hacíamos muchas ediciones, 10 ó 12 al año, que era mucho trabajo. Nunca hemos tenido taller propio porque no nos interesaba, queríamos que los artistas fueran libres de escoger el taller que quisieran. Luego, poco a poco, hemos ido evolucionando hacia más campos, hacia la obra sobre papel, hacia la fotografía.¹²

Clemente Barrena, figura imprescindible en el estudio y la recuperación del grabado en las últimas décadas desde su encomiable labor en la Calcografía Nacional, escribió un texto que bajo el título “Agrupaciones, iniciativas y controversias. El arte gráfico español en el último siglo”¹³, repasaba la trayectoria que ha descrito esta disciplina en España. En uno de los párrafos que trascribimos a continuación, repasa las galerías que participaron en este renacer del arte gráfico de los años 70:

Son varias las galerías -Sen en Madrid y Juana de Aizpuru en Sevilla como pioneras- que, en los primeros años 70, comienzan a editar estampas realizadas con la técnica de la serigrafía y vendidas por suscripción a precios moderados. La editorial Carmen Durango de Valladolid, dentro de lo que llamó Grafistas Contemporáneos y Colección Marzales, editó a los artistas más señalados del momento. La galería Carl Van der Voort de Ibiza promocionó el arte gráfico a través de una interesante iniciativa consistente en editar lo que denominó “Miniserigrafías”; Seny, de Barcelona, desde 1972 compaginó la labor editorial con la expositiva tanto de arte gráfico como de múltiples y, Eude y Ciento en Barcelona; Novart, Imagen gráfica y Heliodoro en Madrid; el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, etc., etc.¹⁴

¹² Entrevista realizada por Tiago de Abreu Pinto y Sara García Fernández a Pilar Serra, directora de la galería del mismo nombre y antigua Estiarte. Publicada en la revista digital Claves de Arte y que se puede consultar en la siguiente dirección: <<http://www.revistaclavesdearte.com/reportajes/20464/Entrevista-a-Pilar-Serra-Galeria-Estiarte>> [web en línea] [con acceso el 14 de octubre de 2012]

¹³ Clemente Barrena. “Agrupaciones, iniciativas y controversias. El arte gráfico español en el último siglo”, en el catálogo de la Colección de obra gráfica del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, editado por el Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, 2004. p. 33.

¹⁴ Clemente Barrena, ibídem.

Hay que puntualizar que, como recordaba Juan Manuel Bonet, algunas de estas galerías editaban obra a precios muy bajos: “por aquellos años Sen y Juana de Aizpuru proponían, a precios muy bajos, y en tiradas muy altas (300 ejemplares en el caso de la primera, 250 en el de la segunda, en ambos casos pruebas de artista aparte) suscripciones mensuales de serigrafías, y que algo parecido, aunque alternando diversas técnicas, hacía también Rayuela.”¹⁵ Es importante constatar que no había un mercado estable y que el bajo precio de las obras favorecía el creciente interés por parte del público. Esta situación en la que se encontraba el mercado del arte y en concreto el de la estampa ha quedado gráficamente descrita en una entrevista realizada al galerista Enrique Gómez-Acebo, director desde 1969 de la madrileña galería Egam. Ante la pregunta de la periodista Gema Pajares sobre el primer día de apertura de la galería el jueves 30 de mayo de 1969, el carismático galerista respondió:

Inaugurábamos una colectiva, con Gerardo Aparicio y Mitsuo Miura. Ahí es nada. Precisamente para el año que viene repetimos, treinta años después, con Alcaín y Aparicio, en sus treinta años. Aquello era surrealismo puro. Los grabados costaban 1.500 pesetas. Se llamaba al pintor cuando se vendía una obra porque era un acontecimiento. Se vendían “Feitos” a 15.000 o Carmen Laffón a 16.000 y no compraban ni la mitad por carísimos. Era un mundo muy cerrado, muy de clan. El público, tal como lo entendemos hoy, no existía, eran 25 personas que se alternaban entre las galerías que había, que éramos cuatro, Biosca, Juana Mordó, Theo y poco más. ¿Coleccionismo? No había. Las instituciones no compraban ni sentían el menor interés.¹⁶

Finalmente es importante destacar que en este contexto en el que la gráfica comenzó a despertar interés entre los artistas y el público, se promovieron varios concursos y premios, públicos y privados que constataron la importancia que fue adquiriendo esta disciplina en el ámbito de las artes plásticas durante los años 70. Mencionar la creación de la bienal internacional Ibizagrafic en 1962, dos años más tarde los premios Ciudad de Barcelona incorporaron el grabado a su cita bienal, en 1973 comenzó a celebrarse en Madrid el primer premio de grabado Carmen Arozena y ese mismo año la barcelonesa Fundació Xavier Nogués promovió el primer Concurs de Gravat y en 1974 se convocó por primera vez el premio de grabado Máximo Ramos patrocinado por el Concello del Ferrol.¹⁷

Podemos concluir destacando y valorando cada una de estas iniciativas ya que a pesar de lo incipiente de algunas de ellas, con la perspectiva que nos ofrece el paso del tiempo, conocemos la trascendencia que en su conjunto estos proyectos han tenido para posicionar el arte gráfico en el lugar en el que se encuentra actualmente. Ha quedado de manifiesto que el interés por la obra gráfica experimentó un auge notable durante aquellos años 70 por parte de los artistas, de las galerías y también del público que empezaba a apreciar el valor de la estampa como otra manifestación artística. Fue un momento crucial porque se establecieron las bases del modelo que actualmente continúa vigente en el que los artistas tienen acceso a los talleres donde pueden desarrollar sus proyectos bajo el asesoramiento de técnicos cualificados y el proceso se completa con el trabajo de editoras, galerías especializadas y mecanismos comerciales que introducen el arte gráfico en el entramado del arte y la creación como una expresión artística más.

¹⁵ Juan Manuel Bonet. “Luis Gordillo, también en el grabado” en el catálogo *Obra Gráfica completa de Luis Gordillo. 1966-1994*, editado por el Museo de Bellas artes de Bilbao en 1994. p. VIII.

¹⁶ Entrevista al galerista Enrique Gómez-Acebo director de la galería Egam: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/14092/Mucha_gente_me_conoce_como_el_senor_Egam> [web en línea] [con acceso el 5 de septiembre de 2012]

¹⁷ Clemente Barrena, op. cit., p. 35.

IV. GRUPO QUINCE

IV.1. CREACIÓN, ORGANIZACIÓN Y OBJETIVOS

IV.1.1. ANTEPROYECTO. CREACIÓN DE LAS BASES DE LA SOCIEDAD.

Grupo Quince significó la consolidación de un proyecto gestado durante los últimos años de la década de los 60. Su nombre responde al número de socios integrantes en la sociedad de entre los que por mutuo acuerdo, no se incluyó la participación de ningún artista. Su deseo de intervenir activamente en el entorno artístico español les llevó a valorar la posibilidad de abrir una galería de arte gráfico. Sin embargo, en ese momento no existía una tradición lo suficientemente consolidada como para dedicarse exclusivamente a la promoción y difusión de obra gráfica original de artistas españoles¹. Como consecuencia de esta situación, decidieron establecer un taller editorial de obra gráfica original que contara también con un espacio expositivo. El modelo adoptado fue el que estaba imponiéndose en Estados Unidos, como se ha visto en el apartado I.4. del presente trabajo, en lo que supuso un proyecto pionero en la capital que dio excelentes resultados para el arte gráfico, como iremos argumentando en los capítulos siguientes.

Con anterioridad a la formación definitiva de Grupo Quince, hubo una reunión en la que se redactó un documento preliminar en el que se establecieron los puntos sobre los que más tarde se consolidarían las bases de la sociedad. Dicho texto estaba encabezado por el epígrafe: “Informe –resumen de conclusiones y propuestas para la formación de una sociedad anónima para la comercialización de obra gráfica artística a través de una galería-taller propio”.²

¹ Como se ha visto en el capítulo dedicado al taller de los Parias (II.5.), a finales de los años 60 en Madrid sólo se encontraba el taller de Dimitri Papagueorguiu en la calle Modesto Lafuente como lugar para investigar, experimentar y desarrollar las distintas técnicas gráficas.

² DOC: 01; 1971. “Informe –resumen de conclusiones y propuestas para la formación de una sociedad anónima para la comercialización de obra gráfica artística a través de una galería-taller propio”. Documento proporcionado por Aris Papagueorguiu. [Aparece en su tesis doctoral como: DOC: S.101.1971.doc.02.A. “Acta de formación de Grupo Quince”, informe de constitución de S.A. Madrid. 1971. *Aris Papagueorguiu. Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las Artes de la Estampa. Tesis doctoral. Madrid: Facultad de Bellas Artes, (UCM), 2003.*]

En el primer punto de dicho escrito: “Características principales de la sociedad”, se definían los estatutos, se proponía una sede (un local de 180 m² en una entreplanta del número 57 de la madrileña calle de Claudio Coello) y la contratación de personal fijo, así como los presupuestos de primera instalación, de funcionamiento (local, personal, propaganda y materiales) y la previsión del gasto de los dos primeros años.

En el segundo apartado se abordaba un “Plan aproximado de desenvolvimiento de la sociedad”, en el que se especificaba la distribución en exclusiva de una carpeta de grabados de Antonio Saura, la edición de una carpeta de José Hernández, grabados de Bonifacio, la distribución de ediciones de Gustavo Gili y la venta de obra cedida por Dimitri Papagueorguiu. Estos objetivos se completaban con previsiones económicas estimadas por José Ayllón y Dimitri Papagueorguiu, sobre el desarrollo de la sociedad en los cinco años siguientes.

El tercer epígrafe recogía la cuantía del capital necesario para la formación de la sociedad y se establecían dos tipos de socios: socios capitalistas y socios con acciones liberadas. Los primeros aportaban el dinero y los otros su trabajo y experiencia. En este segundo grupo estaban incluidos: José Ayllón, Dimitri Papagueorguiu y una secretaria comercial. También se exponía que aquellos socios que aportasen un capital mínimo del 10% serían considerados “fundadores”, teniendo opción a un ejemplar a precio de coste de las ediciones.

En el cuarto y último apartado, se proponía un nombre para la sociedad: “Oxys”, que en griego significa ácido y punta.

Aunque lo expuesto en este documento preliminar no se llevó a cabo en su totalidad, dicho escrito se anticipó en gran medida a lo que fueron las bases que dictaron la formación e inicio de Grupo Quince. Las especificaciones sobre los socios, el personal, el material y los trabajos preparatorios fueron muy semejantes, aunque el nombre de la sociedad o la ubicación del local finalmente no resultaron ser los reflejados en el texto.

IV.1.2. FORMALIZACIÓN Y REGISTRO DE LA SOCIEDAD ANÓNIMA. COMIENZO DE LAS PRIMERAS ACTIVIDADES. UBICACIÓN DEL TALLER Y LA GALERÍA.

Grupo Quince se constituyó como Sociedad Anónima el día 31 de marzo de 1971 con domicilio social en la calle Fortuny nº 7 de Madrid. El capital social de 1.350.000 pesetas estaba representado por 270 acciones al portador de 5.000 pesetas nominales cada una. Las acciones reconocían al portador del título los derechos y obligaciones consignados en los estatutos de la sociedad, y estaban firmadas por Valentín Rodríguez como presidente y Santiago Corral como secretario.³

Aunque registrado como sociedad ante notario con fecha del 31 de marzo, los gastos de arreglo del local, alquileres y sueldos ya venían sucediéndose. En una carta fechada



Acción de Grupo Quince. Sociedad Anónima. Acción nº 11, serie “A” de 5.000 pesetas.

³ “Acción de Grupo Quince”. Gracias a la generosa aportación de Marie Claire Decay (viuda del pintor Salvador Victoria), se tiene constancia de una de las acciones de la sociedad (nº 000015). En ella figura el capital social de 1.350.000 pesetas representado por 270 acciones al portador de 5.000 pesetas nominales cada una. En la acción, fechada el 31 de marzo de 1971, reza el siguiente epígrafe: “reconoce al portador de este título la propiedad de una acción SERIE «A» de CINCO MIL PESETAS, con todos los derechos y obligaciones consignados en los Estatutos de la Sociedad, a los que se somete expresamente”. Dicho documento está firmado por el Presidente, Valentín Rodríguez y por el secretario Santiago Corral. El domicilio social se establece en la calle Fortuny, nº 7 de Madrid y la acción queda inscrita en el Registro Mercantil de Madrid en el tomo 2.727 general, 2.056 de la Sección 3ª del Libro de Sociedades, el folio 105, hoja nº 18.498, inscripción 1ª, con fecha 30 de agosto de 1971.

el 5 de octubre de 1971 dirigida a los socios⁴, se justificaban los gastos realizados a partir del 1 de marzo correspondientes a la formación de la sociedad (Hacienda e Industria), compra de papel (papel Guarro especial para Grupo Quince), planchas de zinc, mobiliario, estudio, despacho, moqueta, luces, maquinaria y materiales diversos para el arreglo y equipación del taller, por una cuantía total de 1.281.650 pesetas.

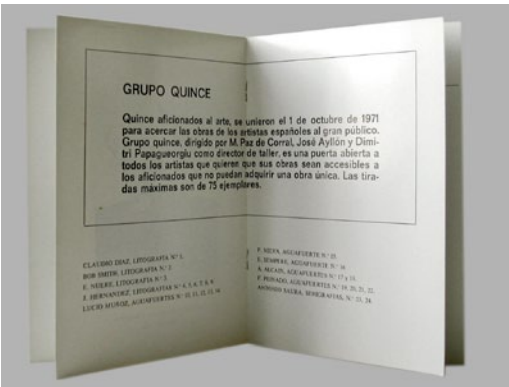
A lo largo de los años se fue ampliando el número de acciones que pasaron de 270 a 750. Nos consta una ampliación de capital con fecha de julio de 1978, realizado con el objeto de “emprender acciones necesarias para aumentar las ventas y descargar el elevado “stock” de obra” que Grupo Quince tenía en ese momento.⁵

Es difícil precisar con exactitud cómo se formó Grupo Quince. Sin embargo, gracias a la documentación y las conversaciones mantenidas con algunos de sus socios fundadores⁶, podemos afirmar que el proyecto se gestó gracias a la experiencia en el campo del grabado y las relaciones con artistas que tenía Dimitri Papagueorguii, su amistad con José Antonio Fernández Ordoñez, Valentín Rodríguez y Julio Calzón, sumado todo ello al conocimiento y el vínculo con el mundo del arte, las ediciones y las galerías de José Ayllón y Juana Mordó.

Una de las fuentes bibliográficas en la que se ha hallado información al respecto, ha sido la tesis doctoral de Aris Papagueorguii, hijo de Dimitri, sobre la vida y obra de su padre⁷. En ella se recogen las conversaciones que su padre mantuvo con José Antonio Fernández Ordóñez, ingeniero y profesor de Arte en la Universidad Politécnica de Madrid, al que conocía desde 1957. El objetivo de éstas era constituir una sociedad entre un grupo de amigos, artistas, coleccionistas y galeristas, con el fin de poner en funcionamiento un taller–galería para difundir el grabado dentro y fuera de España. Según defiende Aris Papagueorguii, inicialmente su padre y Julio Calzón fueron los encargados de estudiar los gastos derivados de la puesta en marcha del taller, así como la localización de las prensas, piedras y tórculos imprescindibles para su funcionamiento, y José Antonio Fernández Ordóñez buscó a los socios cooperativistas entre distintas personas de su confianza.

Una vez registrada la sociedad, sentadas las bases y establecido el taller, comenzaron a materializarse los primeros proyectos. Es importante conocer cómo el propio Grupo Quince se presentó ante el público a través un texto incluido en el catálogo de su primera exposición. La muestra tuvo lugar en la galería Huts de San Sebastián en marzo de 1972⁸, y junto a la lista de los artistas y las obras editadas, figuraba el siguiente texto:

Quince aficionados al arte, se unieron el 1 de Octubre de 1971 para acercar las obras de los artistas españoles al gran público. Grupo Quince, dirigido por M. Paz de Corral, José Ayllón y Dimitri Papagueorguii como director de taller, es una puerta abierta a todos los artistas que quieren que sus obras sean accesibles a los aficionados que no puedan adquirir una obra única. Las tiradas máximas son de 75 ejemplares.



Catálogo de la exposición *Litografías, aguafuertes y serigrafías. Grupo Quince.* Celebrada entre el 11 y el 29 de marzo de 1972. Galería Huts de San Sebastián.

Nº 7 de la calle Fortuny de Madrid, sede de Grupo Quince. Inauguración de la exposición de José Guerrero y Juan Benet en diciembre de 1977. María Corral, Carlos y Antonio Saura, Juan Benet, José Hernández y Jaime Salinas (de izquierda a derecha). Fotografía de Luis Pérez Minguez.



Los socios de Grupo Quince se reunían con asiduidad para realizar el balance de lo acontecido hasta ese momento. Normalmente quedaba constancia por escrito de estas reuniones en las actas de las juntas y en las memorias anuales. La primera junta general ordinaria de la que tenemos constancia corresponde al ejercicio de 1971 y fue celebrada el 25 de febrero de 1972⁹, previo aviso mediante correo ordinario unos días antes.¹⁰ Dicho encuentro se formalizó en un documento con la orden del día y la memoria firmada por el presidente Valentín Rodríguez, de lo realizado durante el primer año. De entre los temas abordados destacamos la percepción de los directivos del Grupo, de la acogida entusiasta del proyecto en el ámbito artístico español y la respuesta positiva por parte de los artistas.

En el texto se enumeran los nombres de los artistas con los que se había trabajado: José Hernández, Esperanza Nuere, Francisco Peinado, Alfredo Alcaín, Antonio Saura, Lucio Muñoz, Amadeo Gabino, Claudio Díaz, Manolo Millares, Eusebio Sempere, Bonifacio Alfonso y Armando Pedrosa; así como el encargo de la galería Vandrés de la carpeta *Desiderata* del artista norteamericano Bob Smith. Completando la relación de artistas y las obras editadas, se exponen los proyectos programados para los siguientes meses, como la carpeta *Homenaje a Chicharro* con la participación de varios artistas.

El informe concluía con la enumeración de las galerías con las que habían mantenido acuerdos hasta la fecha, para la venta y exposición de la obra editada: Juana Mordó, Egam, Vandrés, Ramón Durán, la librería Turner de Madrid, As de Barcelona, Tolmo de Toledo y Atenas de Zaragoza.

Grupo Quince estaba ubicado en el nº 7 de la madrileña calle Fortuny. Tenía un espacio dedicado a la exposición de la obra gráfica, un despacho y una zona de taller donde trabajaban los artistas y se realizaban las estampaciones. El lugar destinado para la estampación litográfica contaba inicialmente con una prensa y las primeras piedras se compraron en una litografía de la calle Hileras y poco a poco se fueron adquiriendo más, procedentes

en su mayoría de fábricas de conservas y vinos de la zona del Levante y Andalucía. Para las estampaciones de grabado calcográfico había un tórculo pequeño que encargaron a Marciel Azañón y pronto se incorporó otro de mayor tamaño accionado con aspas. Con el tiempo se compró una nueva prensa para litografía que modificó notablemente la distribución del taller y mejoró la calidad de las estampas. Conocemos dicha mejora gracias al documento relativo a la memoria de actividades correspondiente al año 1976, en el que también quedó constancia de la adquisición de un nuevo espacio para el almacenamiento de la obra:

Al poner en funcionamiento la segunda máquina de litografía nos hemos visto obligados a cambiar nuestras instalaciones. Los artistas han pasado a trabajar a la habitación del fondo ya que además de la independencia han ganado en comodidad, pues tienen al lado, la resina, los ácidos, etc. En el mayor espacio del taller está todo el proceso litográfico, granear piedras preparación de materiales, estampación y secado. Y a la habitación donde trabajaban antes los artistas hemos trasladado la estampación de aguafuerte.

*Todo nuestro stock editorial se encuentra almacenado en dos sótanos que hemos alquilado en Monte Esquinza, 13.*¹¹

⁴ DOC: 03; 05.10.1971. “Carta a los socios solicitando ingreso para pagar los gastos realizados hasta el momento” y “Relación de gastos efectuados por Grupo Quince a partir del 1º de marzo de 1971”

⁵ DOC: 16; 10.07.1978. “Carta a los socios accionistas anunciando una ampliación de capital”. Dicha petición es realizada por el secretario de Grupo Quince, Santiago Corral, a los socios accionistas.

⁶ María Mayol. Entrevista con la autora. Madrid, abril de 1995. María Mayol es la viuda de Valentín Rodríguez (presidente de Grupo Quince durante los primeros años) y la primera persona vinculada a Grupo Quince entrevistada para la presente investigación. Durante la conversación, María Mayol sugiere hablar con José Ayllón (director artístico de Grupo Quince desde el inicio hasta 1980) y con Valle Quintana (secretaria de Grupo Quince desde 1976 hasta 1984). De estas entrevistas iniciales surgieron nuevas entrevistas a otros artistas, estampadores y en general personas relacionadas con Grupo Quince cuyos testimonios han sido de gran valor para el presente estudio. [Véase el listado de las entrevistas realizadas para la tesis doctoral, en el apartado VIII.5. “Listado de entrevistas por orden cronológico”].

⁷ Aris Alfonso Papagueorguii García. Vida y obra de Dimitri Papagueorguii en las artes de la estampa. Tesis Doctoral. Madrid: Facultad de bellas Artes, (UCM), 2003.

⁸ *Litografías, aguafuertes y serigrafías.* Catálogo de la exposición de Grupo Quince en la galería Huts de San Sebastián, celebrada entre el 11 y el 29 de marzo de 1972. Puede considerarse como la primera exposición importante de la obra que hasta ese momento había editado Grupo Quince. La exposición incluyó litografías de Claudio Díaz, Bob Smith, Esperanza Nuere, José Hernández; aguafuertes de Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Eusebio Sempere, Alfredo Alcaín y Francisco Peinado, y dos serigrafías de Antonio Saura.

⁹ DOC: 06; 25.02.1972. “Junta General Ordinaria de los accionistas de Grupo Quince S.A. a celebrar el 25 de febrero de 1972, en el domicilio social”.

¹⁰ DOC: 05; 14.02.1972. “Carta informando de la Junta General Ordinaria el 25 de febrero de 1972”.

¹¹ DOC: 14. 17.05.1977. “Memoria de actividades del ejercicio 1976.”

IV.1.3.
SOCIOS Y CARGOS DIRECTIVOS.

Los socios accionistas de Grupo Quince fueron: María y Santiago Corral (hermanos y accionistas mayoritarios), José Ayllón, Dimitri Papagueorguiu, Valentín Rodríguez Gómez, José Antonio Fernández Ordóñez, Alberto Portera, Marie Claire Dekay (mujer del pintor Salvador Victoria), José Serrano Suñer, Jesús Martitegui, Alfonso Soldevilla, Fernando Higueras, María Josefa Huarte, José Ruiz Seiquer Gallego, y la galerista Juana Mordó, con una participación simbólica.

En base a la información que se ha ido recopilando a lo largo de la presente investigación, se ha podido constatar que la lista de socios prácticamente no varió a lo largo de los años de existencia de Grupo Quince. Sin embargo, un primer traspaso de acciones se produjo tan sólo un año después de su constitución. Dimitri Papagueorguiu y el arquitecto José Serrano Suñer vendieron sus acciones que fueron adquiridas por Denise Rich y Carmen Giménez¹². Del mismo modo, Julio Martínez Calzón pronto se desvinculó del proyecto quedándose sus participaciones en manos de María Corral, su mujer en ese momento. La primera reunión mantenida entre los miembros de la sociedad de la que tenemos constancia se realizó el 18 de mayo de 1971¹³. El documento que recogió las conversaciones mantenidas ese día, nos permite conocer los nombres de las personas que formaron parte en primera instancia del proyecto de Grupo Quince. A lo largo del texto se citaban algunos nombres junto a sus atribuciones: Dimitri Papagueorguiu como director del taller (“el Sr. Dimitri enviará piedras al artista Amezttoy y se pondrá en contacto con éste y con Antoñito¹⁴”); el arquitecto Valentín Rodríguez Gómez como presidente (“la estimación del costo del mobiliario será realizada por el presidente Sr. Rodríguez”); el crítico de arte José Ayllón como asesor artístico (“el Sr. Ayllón está haciendo gestiones acerca de varios artistas”); Santiago Corral como secretario (“el Sr. Corral presentará un cálculo de gastos durante el año 1971/1972”) y José Antonio Fernández Ordoñez como socio fundador (“se intentará conseguir cuatro piedras para Antoñito para una carpeta. En este sentido realizarán gestiones el Sr. Fernández-Ordoñez, Sr. Ayllón y Sr. Papagueorguiu.”). Por último, se aludía a la figura del consejero-delegado (“El consejero-delegado se enterará de los problemas legales que presenta la publicación de las carpetas de Antonio Saura”), cargo que seguramente ostentaba Julio Martínez Calzón, pero que poco después pasaría a desarrollar plenamente María Corral.

Como se ha mencionado, los miembros de Grupo Quince celebraban periódicamente Juntas Generales Ordinarias que quedaban registradas en informes anuales. En dichas reuniones se hacía balance de las actividades realizadas durante el año incluyendo el listado de las obras editadas, los artistas con los que se había trabajado o se estaba en negociaciones, las galerías en las que se había expuesto o las muestras que se habían sucedido en su propia galería. Normalmente estas memorias estaban acompañadas por los informes económicos y balances de cuentas. En ocasiones se incluía un último apartado bajo el título de “cuenta de accionistas” donde especificaban las cuantías económicas que cada socio accionista tenía a su disposición, dependiendo de los beneficios obtenidos durante el año. Este dinero debía ser retirado en obra editada por Grupo Quince al precio



⤴ José Ayllón mostrando un grabado de Antonio Lorenzo y María Corral en la galería de Grupo Quince.

⤴ 12 DOC: 07; 14.02.1972. Carta firmada por Valentín Rodríguez como presidente de Grupo Quince fechada el 27 de febrero de 1973 en la que se dirige, en este caso, a la socia Marie Claire Decay poniendo a su disposición las acciones de Serrano Suñer, de acuerdo al artículo nº 7 de los estatutos de la sociedad. En el segundo párrafo de dicha carta, recomienda que “ningún socio haga uso de dicho derecho para que las acciones se vendan a Denise Rich [mujer del magnate del petróleo Mark Rich], por considerarla una colaboradora muy interesante según conversaciones mantenidas por ambas partes”. Este hecho se extiende a Carmen Giménez según el texto incluido en el primer punto de la “Memoria de actividades del ejercicio 1972” (DOC: 08; 18.06.1973): “Como ya sabéis los Sres. Papagueorguiu y Serrano Suñer, manifestaron su intención de vender las acciones de nuestra Sociedad y tras la renuncia de todos nosotros a suscribirlas, han sido transmitidas a dos nuevos accionistas, Carmen Trafford (Giménez) y Denise Rich que están colaborando muy activamente en Grupo Quince.”

13 DOC: 04; 18.05.1971.”Resumen de la reunión del 18 de mayo de 1971”.

14 “Antoñito” es el nombre con el que se denominaba cordialmente a Antonio López. Contrariamente a lo que aparece en algunos escritos sobre Grupo Quince, hay que precisar que Antonio López no realizó ninguna obra en el taller de Grupo Quince, aunque sí que hubo intentos de trabajar con él.

de venta al público.¹⁵ El último documento escrito del que se tiene constancia es el “Acta de la reunión celebrada en Grupo Quince el 3 de septiembre de 1981”¹⁶. En él se tratan dos temas fundamentales: la contratación de un director comercial y la venta del 51% de las acciones a *Edilan*¹⁷. En dicha reunión, María Corral, hasta ese momento consejera delegada de la sociedad y accionista mayoritaria, manifestó su deseo de abandonar la gestión comercial y su intención de desprenderse de parte de sus acciones. Al final del documento figura la “Relación de socios y número de acciones que poseen” y podemos constatar que los accionistas se mantuvieron a lo largo de los años a excepción de José Ayllón, quien como veremos más adelante abandonó la dirección artística de Grupo Quince un año antes, tras la venta de sus acciones. Comprobamos que Carmen Giménez, aunque también había dejado de trabajar en la dirección comercial, mantuvo sus acciones y continuó participando en las reuniones.

En los estatutos de la sociedad estaba prevista la renovación o ratificación del consejo cada cinco años, aunque por la documentación que se conserva de las memorias de actividades, el consejo de administración no varió significativamente en el transcurso del tiempo. Los puestos de dirección y gestión básicamente permanecieron de la siguiente manera: el cargo de presidente fue ostentado por Valentín Rodríguez que con el tiempo fue sustituido por Alfonso Soldevilla¹⁸; José Ruiz Seiquer, vicepresidente; Santiago Corral, secretario; María Corral, consejera delegada y directora artística junto a José Ayllón; Carmen Giménez asumió la dirección comercial y Dimitri Papagueorguiu trabajó como director-maestro de taller el primer año, labor que pasó a ser desempeñada por Antonio Lorenzo desde 1972 hasta 1976.

IV.1.3.1. DIRECCIÓN ARTÍSTICA.

- José Ayllón (desde 1971 hasta 1980).

- María Corral (desde 1971 hasta 1981).

José Ayllón

El crítico y teórico José Ayllón, tuvo un papel muy relevante en la formación de Grupo Quince. Su experiencia en el mundo del arte y su amistad con Juana Mordó y Dimitri Papagueorguiu hicieron de él una persona esencial en la creación de las bases de la sociedad, la puesta en marcha del proyecto y sobre todo en la participación de los artistas. Así mismo, fue el responsable de la participación de algunos socios como Alberto Portera, médico al que le unía una profunda amistad y María Josefa Huarte.¹⁹



⤴ José Ayllón, Carmen Giménez, José Caballero, María Fernanda Thomás de Carranza y Juana Mordó (de izquierda a derecha), en la inauguración de la exposición de la carpeta *A la Resistencia Chilena*, en la galería de Grupo Quince en diciembre de 1977. Fotografía de Luis Pérez Mínguez.

15 DOC: 14; 17.05.1977. “Memoria de actividades del ejercicio 1976”. Al final del documento encontramos la cuenta de accionistas con la relación de todos los socios. En ese momento, las acciones de Valentín Rodríguez habían pasado a su mujer, María Mayol, Julio Martínez Calzón y Denise Rich no constaban en el listado (ni constarán en ningún listado de socios, ni en reuniones) y figuraba una nueva socia: Marie Antoinette Barthe, que permanecerá hasta el final. La cuantía de beneficios de los socios para la adquisición de obra oscilaba entre las 2.000 pts. y las 20.000 pts.

16 DOC: 24; 03.09.1981. “Acta de la reunión celebrada en Grupo Quince el 3 de septiembre de 1981”.

17 En la actualidad, *Edilan* edita en facsímil, libros y manuscritos medievales. Para mayor información consultar su página Web: <<http://www.edilan.es>> [web en línea] [con acceso el 2 de abril de 2012]

18 DOC: 22; 08.05.1980 “Acta de la junta general ordinaria y extraordinaria de accionistas de Grupo Quince”. En este documento se expone lo siguiente: “Tras varias propuestas, se aprobó nombrar el siguiente Consejo de Administración: Presidente: Alfonso Soldevilla; Consejero Delegado: María Corral; Consejeros: Juana Naar (Mordó), Alberto Portera, M. C. Decay, J. Ruiz Seiquer y Santiago Corral (que actuará de secretario)”.

19 José Ayllón. Entrevista con la autora. Madrid, 22 de mayo de 1995. La entrevista mantenida con José Ayllón está publicada en el catálogo *La palabra grabada. Cuatro entrevistas y ocho carpetas editadas por Grupo Quince*, editado con motivo de la exposición celebrada en la sala de exposiciones Ignacio Zuloaga en Fuendetodos, Zaragoza, desde el 1 de diciembre de 2007 hasta el 13 de enero de 2008. Organizado y editado por la Diputación provincial de Zaragoza y el Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos.

Con anterioridad a la creación de Grupo Quince, José Ayllón ya mantenía amistad con numerosos artistas de entre los que cabe destacar: Antonio Saura, Manolo Millares, Lucio Muñoz y Carmen Laffón. Su experiencia en el ámbito artístico se remontaba a 1948 con el Grupo Pórtico de Zaragoza y a su trabajo como teórico junto a Manuel Conde en el Grupo El Paso. Fue el responsable de la redacción de numerosos textos para catálogos y manifiestos que destacaron por su lucha en favor de una vanguardia que intentaba abrirse paso en una España culturalmente en declive. Los artistas se encontraban a gusto con él, le reconocían como alguien cercano. En palabras de Lucio Muñoz: “pensaba como un pintor y conocía el oficio aunque nunca había intentado pintar, ni grabar aunque sí dibujar, por diversión, por puro ejercicio de estilo”.²⁰

José Ayllón conoció a Juana Mordó en las tertulias en la casa de Eugenio d’Ors en la calle Sacramento. Pronto comenzó una amistad de la que ambos salieron beneficiados. Según contaba José Ayllón, cuando Juana promovió *La Rosa Vera* en Madrid, le sugirió que incluyera a artistas del grupo El Paso con los que estaba colaborando en ese momento. Efectivamente, los artistas de El Paso no grabaron para *La Rosa Vera*, pero sí que años más tarde expusieron en la galería Biosca dirigida en esos momentos por Juana Mordó²¹.

Cuando José Ayllón comenzó a trabajar en Grupo Quince, colaboraba simultáneamente en la galería Iolas-Velasco donde organizó exposiciones destacadas como la dedicada a la obra gráfica realizada por Eduardo Chillida desde 1959 hasta 1977²². Previamente al trabajo en esta galería, también abrió junto a Carmen Waugh una galería que en la actualidad dirige Evelyn Botella²³. El conocimiento y la experiencia en el mundo del arte y la sensibilidad hacia los artistas y su trabajo, le llevó a formar parte importante en la creación de la histórica galería Juana Mordó. Aunque con el tiempo abandonó su trabajo dentro de la galería, nunca dejó de colaborar en proyectos y exposiciones como la muestra realizada con motivo del homenaje a Manolo Millares en 1973.²⁴

Vemos pues como José Ayllón, avalado por su experiencia como director artístico atrajo a Grupo Quince a sus amistades y contactos en el mundo del arte, con los que empezaron a concretarse los primeros proyectos. Un ejemplo de este hecho lo encontramos en el documento escrito que se conserva de la primera reunión mantenida entre los miembros de la sociedad en mayo de 1971²⁵. Dicho texto recoge el anuncio de José Ayllón de la “exclusiva mundial de obra gráfica del artista Antonio Saura. Para (sic) la que no se considera necesario establecer ningún contrato”, así como la preparación de tres carpetas: *Rembrandt*, *Le chien de Goya* y *Felipe II*.



Lucio Muñoz y José Ayllón en la inauguración de Joan Hernández Pijuan en la galería de Grupo Quince en febrero de 1977. Fotografía de Luís Pérez Mínguez.



Antonio Saura, María Corral y Carlos Saura (de izquierda a derecha) en la inauguración de la exposición de José Guerrero y Juan Benet en la galería de Grupo Quince en diciembre de 1977. Fotografía de Luís Pérez Mínguez.

José Ayllón contactaba con los artistas, redactaba algunos de los textos para los catálogos y carpetas editadas por Grupo Quince²⁶, participaba muy activamente en la vida del taller. En palabras de Carmen Giménez “Antonio Maya, Andrés Nagel, Alfredo Amezttoy, Antonio Saura, Carmen Laffón... todo lo relacionado con el arte nacional, lo organizaba José Ayllón. Era el alma de Grupo Quince. Tenía ingenio, visión y chispa. Fue la persona que más me aportó, porque durante todas esas horas que pasamos trabajando, compartimos y conversamos sobre todo de arte.”²⁷. A pesar de su excelente trabajo y una intensa dedicación de casi diez años, José Ayllón dejó Grupo Quince en 1980²⁸, reduciendo sustancialmente su actividad en el mundo del arte.

María Corral (Madrid, 1940)

María Corral entró a formar parte de Grupo Quince como accionista mayoritaria junto a su marido, Julio Martínez Calzón. Desde el inicio desempeñó el cargo de consejera delegada aportando una visión práctica y organizativa de la empresa. Paralelamente, ejerció una importante labor desde la dirección artística y comercial que desarrolló hasta su retirada de Grupo Quince en 1981.

La experiencia previa en el ámbito artístico con la que contaba María Corral cuando comenzó a trabajar en Grupo Quince estaba basada en su vida y su entorno, siempre cercano a la cultura y el arte. Esta temprana inclinación la encontramos recogida en una entrevista mantenida con

Tulio Demichely, publicada con motivo de su trabajo como comisaria en la Bienal de Venecia de 2005. Ante la pregunta del periodista “¿qué recuerda de sus primeros pasos en el mundo artístico?”, María Corral responde:

Siempre ha sido parte de mi vida. Mi padre fue un grandísimo aficionado; era coleccionista y una persona que amaba profundamente el arte y la música. Todos los domingos nos llevaba a un museo, estuviésemos aquí o estuviésemos en París, Londres o Nueva York. Tuvimos la inmensa suerte de poder viajar en un momento en que en España no se viajaba. Mi vida profesional empezó en 1970 cuando se creó el Grupo Quince, que era un taller y una galería de grabado. En Madrid no existía la cátedra o la enseñanza del grabado ni de la litografía en la escuela de Bellas Artes. En nuestro taller no sólo aprendieron a grabar gente muy joven en aquel momento, como podían serlo Campano o Teixidor, sino artistas como Lucio Muñoz, Millares o Guerrero.

*Allí empecé trayendo obra de Jasper Jones, Claes Oldenburg y David Hockney, que ya eran grandes figuras. Me interesaba demostrar no sólo al público, sino también a los artistas, la importancia que la obra gráfica tenía como sistema de creación. En aquella galería-taller también nos visitaban poetas y músicos, como Ángel González y Luís de Pablo, entre otros; no era un mundo encerrado en una sola disciplina. En ello estuve hasta 1981.*²⁹

Valle Quintana, Claudio Bravo y María Corral en el taller de Grupo Quince en diciembre de 1977. Fotografía de Luís Pérez Mínguez.



20 Hay un libro que recoge numerosos escritos del artista Lucio Muñoz. Su lectura revela el entorno artístico de la época y sobre todo sus relaciones con otros artistas, críticos y galeristas (en especial José Ayllón y Juana Mordó a los que le unía una profunda amistad). Lucio Muñoz. *El conejo en la chistera. Escritos del artista*. Madrid: Síntesis, 2006.

21 José Ayllón. Entrevista con la autora. Madrid, 22 de mayo de 1995.

22 José Ayllón. Entrevista con la autora. Madrid, 22 de mayo de 1995.

23 Fundada en 1975 bajo el nombre de Galería Aele, mantiene desde sus comienzos una trayectoria orientada al arte contemporáneo internacional. Actualmente se llama Evelyn Botella por el nombre de su directora. Su labor se dirige a la difusión en España y en el extranjero de los artistas que habitualmente exponen en la Galería. Además afianza su presencia en el panorama artístico internacional, participando en las más prestigiosas ferias internacionales. Para una mayor información consultar su página Web: <<http://www.galeriaevelynbotella.com>> [web en línea] [con acceso el 4 de mayo de 2012]

24 Juan Manuel Bonet, Rafael Alberti, Rafael Santos Torroella y María Corral. *Millares*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1992. [Catálogo publicado con motivo de la exposición celebrada del 9 de enero al 16 de marzo de 1992].

25 DOC: 04; 18.05.1971."Resumen de la reunión del 18 de mayo de 1971".

José Ayllón, Antonio Saura y Carlos Saura (de izquierda a derecha) en la inauguración de la exposición de José Guerrero y Juan Benet en el taller de Grupo Quince en diciembre de 1977. Fotografía de Luís Pérez Mínguez.

26 José Ayllón escribió el texto "Carta a Joan Hernández Pijuan" para la carpeta de litografías *Proyectos para un Paisaje*, editada por Grupo Quince en 1976. También redactó el texto para el catálogo *Contemporary Spanish Prints* que realizaron Everett Rice y Carmen Giménez en 1976, con motivo de una exposición que recorrió numerosos museos y universidades de Estados Unidos.

27 Carmen Giménez. Entrevista con la autora. Madrid, 10 de junio de 1996.

28 DOC: 19; 28.11.1979. "Carta de José Ayllón dirigida al Consejero Delegado de Grupo Quince solicitando que se le comunique si se ha decidido su dimisión". De este hecho queda constancia en la carta en los siguientes términos: "En caso de que se haya decidido mi dimisión como director artístico de la empresa, ruego se me notifique la indemnización a percibir que por tal despido puede corresponderme. Al mismo tiempo pongo en su conocimiento que Antonio Saura llega a Madrid el próximo 10 de diciembre, y quiere, para esa fecha, que Grupo Quince le liquide la cantidad que se le adeuda, ya que en caso de mi marcha tiene decidido suspender toda relación profesional con la empresa."

El tono en el que está redactado el documento expresa su desacuerdo con una decisión que parece tomada sin su aprobación. Consideramos que este hecho inició la ruptura de Grupo Quince y la lamentable clausura pocos años más tarde. Para mayor información consultar el capítulo IV.5. "Últimos proyectos y clausura de Grupo Quince".

29 *Tulio Demicheli*. "Los museos tienen que estar al margen de la política, no pueden ser direcciones generales" La entrevista. María Corral. *ABC* (Sevilla). (29 de agosto de 2004): p. 12.

A través de estas palabras descubrimos de manera sintética la aportación y el trabajo que desarrolló María Corral en Grupo Quince. Vemos cómo sitúa el inicio de su vida profesional coincidiendo con su creación y constatamos las acciones y los logros alcanzados en una época poco productiva en el ámbito de la gráfica en España. Es importante destacar que ese trabajo desarrollado durante una década organizando exposiciones con artistas nacionales e internacionales, asistiendo a ferias y conociendo importantes talleres y editoras, dotó a María Corral de una formación óptima para la gestión artística. Este dilatado bagaje que le introdujo de lleno en mundo del arte, sumado a su tenacidad y capacidad de trabajo, la fue situando en las más altas esferas del arte nacional e internacional. En palabras del crítico Mariano Navarro:

Más de diez años en la dirección del taller-galería Grupo Quince -con lo que ello conlleva de política de exposiciones y, al tiempo, de divulgación de las maneras del arte gráfico entre los pintores españoles durante los años 70 y 80- avalan suficientemente la calidad profesional de María Corral para hacer el resto de sus actividades ligadas a las artes plásticas complemento o prolongación lógica y natural de un pensamiento y una concepción originales del mercado del arte y de sus consecuencias en la atmósfera cultural de un país.³⁰

Iniciada la década de los ochenta y coincidiendo con el declive de la actividad de Grupo Quince, María Corral comenzó a ocuparse del programa de exposiciones de la Fundación *La Caixa* en Madrid y en Barcelona, cargo que desarrolló desde 1981 hasta 1991. En diciembre de 1990 fue nombrada directora del Museo Nacional *Centro de Arte Reina Sofía* (MNCARS)³¹ en cuyo puesto permaneció hasta 1994, año en el que fue destituida. En ese tiempo se instaló la colección permanente y se realizó el traslado del Guernica por el ministro Solé Tura. Cuando María Corral dejó el MNCARS, volvió a *La Caixa* para hacerse cargo de la Colección de Arte Contemporáneo (1995), que ella misma había empezado diez años antes. Fue entonces cuando se realizó el catálogo razonado de toda la obra y se instaló en el centro *CaixaForum* de Barcelona, con salas específicas para su exhibición. Coincidiendo con su inauguración en 2002, María Corral dejó su cargo en La Caixa y pasó a dirigir el Comité Asesor de las Colecciones de la Fundación Telefónica, puesto que ostentó desde 2003 hasta 2006.

Ese posicionamiento ha sido reconocido durante su carrera mediante diversos galardones y en la actualidad forma parte de numerosas instituciones como asesora, coordinadora o directora³². El extenso currículum de María Corral incluye su labor de comisaria en exposiciones celebradas en Barcelona, Milán, Venecia, Lisboa, Nuremberg, Tokyo o Nueva



⤴ José Luis Aranguren, María Corral y Juan Benet (de izquierda a derecha) en la inauguración de la revista 3 en la galería de Grupo Quince el 5 de octubre de 1979.



⤴ María Corral y Carmen Giménez en la inauguración de Joan Hernández Pijuan en la galería de Grupo Quince en febrero de 1977. Fotografía de Luis Pérez Mínguez.

York, entre otras ciudades. Es difícil seleccionar de entre todas ellas, pero hay algunas que nos remiten a artistas que pasaron por Grupo Quince, como son la exposición que se celebró en 1993 en el Museo Rufino Tamayo que bajo el título: *Desde la pintura*, incluía obras de Gerardo Delgado, José Guerrero, Joan Hernández Pijuan, José María Sicilia, Jordi Teixidor, Darío Urzay y Juan Uslé. Destacar así mismo la exposición monográfica que se hizo en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en 2002 con el título: *Joan Hernández Pijuan: Volviendo a un lugar conocido*. Y por último, nombrar la muestra que organizó en 1992 siendo directora del MNCARS, comisariada por Juan Manuel Bonet: *Millares*. Acompañando la exposición, se editó un extenso y riguroso catálogo diseñado por Gonzalo Armero.³³

IV.1.3.2. DIRECCIÓN COMERCIAL: CARMEN GIMÉNEZ (DESDE 1973 HASTA 1978).

De nacionalidad Española pero nacida en Marruecos, Carmen Giménez (Casablanca, 1943) se estableció en España en 1968. Desde su infancia estuvo en contacto con el mundo del arte, hecho que le llevó a estudiar Historia del Arte en el *École du Louvre* de París, además de licenciarse en ciencias políticas en la universidad de París en 1963.

Como hemos visto, Carmen Giménez compró las acciones de Serrano Suñer en 1972 gracias a la mediación de Juana Mordó, entrando así a formar parte del conjunto de accionistas de Grupo Quince³⁴. Su excelente formación artística, su dominio de varios idiomas y su buena predisposición die-

ron lugar a una colaboración activa y creciente desde el inicio. Carmen Giménez pronto asumió la dirección comercial de Grupo Quince haciéndose cargo de la promoción, difusión y comercialización de la obra editada, así como de la organización de exposiciones de artistas internacionales.

La incorporación de Carmen Giménez, según se deduce de una entrevista mantenida con el artista José Hernández, se fraguó en la exposición que de su obra se realizó en la galería Iolas-Velasco de Madrid con motivo de la presentación de *Ópera*, la primera carpeta editada por Grupo Quince.

Recuerdo que conocí a Carmen Giménez en una exposición que realicé en la galería Iolas-Velasco en el año 1971. Ella entró en la galería acompañada por Denisse Rich y comenzamos a hablar. Carmen es de Casablanca y yo soy de Tánger, y finalmente descubrimos que éramos primos. Fuimos a tomar un café a un sitio que se llamaba “Hungaria”, donde hacían unos pastelitos que nos recordaban a nuestra infancia y les hablé de Grupo Quince. Al poco tiempo vinieron al taller, le presenté a José Ayllón y poco después Carmen empezó a trabajar.

Carmen es una persona extraordinariamente pragmática, virtud que chocaba en una España tan caótica. Sus aptitudes pronto la llevaron a ser una pieza indispensable en la organización de Grupo Quince. Poco a poco, la calidad de los artistas y de las obras que se iban editando atrajeron a coleccionistas muy buenos, gracias en parte también a Juana Mordó. Otras personas clave fueron algunos de los socios, como Valentín Rodríguez o el médico Alberto Portera, un hombre muy dinámico, siempre en contacto con artistas. Otra persona extraordinaria era Julio Martínez Calzón, creo incluso que en parte Grupo Quince se gestó inicialmente entre Julio y Dimitri.³⁵

⤴ 30 Mariano Navarro. “María Corral, directora de Grupo Quince”. *El Socialista*. Núm. 271. (18-24 de agosto de 1982): pp. 8-9.

31 En el citado artículo, (Tulio Demicheli, op. cit., p. 13.) María Corral define la política que llevó a cabo en el MNCARS, como una actuación con varias líneas de trabajo: “Una línea centrada en artistas españoles de los 50 y 60, cuya obra no era suficientemente conocida, como la de Millares, Hernández Pijuan, Palazuelo y Equipo 57... a los que era necesario hacerles exposiciones retrospectivas y que viajaran por el extranjero. La segunda línea quería dar a conocer las tendencias fundamentales del siglo XX. Hubo una gran muestra de Bretón y el Surrealismo; otra dedicada a la Viena de Fin de Siglo, que fue un momento impresionante de música, pensamiento, pintura, psicoanálisis... Se dedicó una al Arte de la Luz del Norte (artistas escandinavos de finales del XIX y principios del XX). La tercera línea abarcaba los años 60 y 70, con figuras como Joseph Beuys, Bruce Nauman, Gerhard Richter, Clifford Still, Lucian Freud; Arte Conceptual y Minimal, como las exposiciones de Brice Marden y Robert Rauschenberg. Y por último una cuarta línea de mayor actualidad, con exposiciones de Boger, Rosemary Trockel o la del canadiense Stan Douglas, que es el artista más grande del video y que todavía no era conocido”.

32 Entre los galardones recibidos por María Corral destacan: *LEO Award* de New York en 1992; el Premio *Art Cologne* en 1994; el Premio *KOINÉ* de Verona a la trayectoria artística profesional, la medalla de *Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres* de la República Francesa en 2001; y la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes en 2007, en nuestro país. Ha ejercido como Presidenta Europea del Programa Europeo de Concursos de Arquitectura (*EUROPAM*), para el trienio 1991-1993 y fue codirectora de la 51 *Biennale di Venezia* (2005) junto a Rosa Martínez. En los años 2000 y 2002 fue la directora de la *Biennial de Pontevedra*. Su último gran trabajo de comisariado ha sido la exposición *Fast Forward: Contemporary Collections for the Dallas Museum of Art*, celebrada en 2007 en EE. UU. Actualmente, es coordinadora de la Colección de Arte Contemporáneo del *Museo Patio Herreriano de Valladolid* y *Senior Curator del Dallas Museum of Art* (USA). Así mismo, María Corral forma parte de los siguientes consejos y patronatos: Patronato *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*; Consejo Asesor de Artes Plásticas del *Wexner Center for the Arts*, Columbus (Ohio) y del Patronato del *Centro José Guerrero* de la Exma. Diputación de Granada. Actualmente ejerce como crítico y comisaría independiente junto a su hija Lorena Martínez Corral en la empresa *Expoactual* fundada en el año 2000 desde donde se trabaja para la difusión, exhibición, consolidación y promoción del arte contemporáneo. Para más información consultar la Web: <http://www.expoactual.com/sobre_nosotros.html> [web en línea] [con acceso el 20 de diciembre de 2012]

⤴ 33 Juan Manuel Bonet, Rafael Alberti, Rafael Santos Torroella y María Corral. *Millares*. Museo Nacional Reina Sofía. Madrid, del 9 de enero al 16 de marzo de 1992. [300 p.] El catálogo está diseñado por Gonzalo Armero (Madrid, 1947 - 2006) que como se verá había participado con Diego Lara, diseñador de todas las invitaciones de las exposiciones de Grupo Quince, en la revista *Poesía* entre 1979 y 1981. Para más información sobre Diego Lara y su participación en Grupo Quince consultar el capítulo: IV.4.2. “Invitaciones, tarjetas y catálogos. El diseñador Diego Lara”.

34 Carmen Giménez adquirió las acciones de Joaquín Serrano Suñer en 1972 por 150.000 pesetas.

35 José Hernández. Entrevista con la autora. Madrid, 29 de enero de 1997.

Llegó a Grupo Quince coincidiendo con la realización del porfolio de aguafuertes *Nocturno* de Antonio Saura. Pronto se estableció una relación muy cordial entre José Ayllón, los artistas, los estampadores, y Carmen Giménez; que definió esos primeros años como los más importantes en cuanto a aprendizaje, encuentro y desarrollo, tanto a nivel humano como artístico:

*Grupo Quince fue el lugar de encuentro y aprendizaje de un conjunto de personas amantes del arte. Fundamentalmente, significó un proyecto de dos mujeres y una mente privilegiada [refiriéndose a José Ayllón], que con gran esfuerzo y mucha energía, intentaron fomentar el arte gráfico en una España todavía muy arcaica.*³⁶

Su estancia en Grupo Quince se dilató hasta 1978, y gracias a su trabajo algunas de las ediciones tuvieron una amplia proyección internacional. El hecho de participar en Ferias y Bienales en otros países como en la FIAC³⁷ y La Bastille de París, en Artefiera de Bolonia y varias convocatorias de la feria de Basilea³⁸, supuso un gran avance en el conocimiento de otros talleres y galerías de obra gráfica, así como del trabajo de grandes artistas.

Por otro lado, Carmen Giménez también se encargó de la organización de exposiciones que mostraron la obra gráfica de artistas españoles en el extranjero. El catálogo *Contemporary Spanish Prints*³⁹ editado en 1979 por Grupo Quince, recopilaba una selección de obra gráfica de treinta artistas españoles⁴⁰, cuyo trabajo revelaba algunas de las principales tendencias del panorama gráfico del momento en España. Dicho catálogo acompañaba una exposición que recorrió desde 1979 hasta 1981 diversos museos y universidades de Estados Unidos.

En 1977 Carmen Giménez se trasladó a Estados Unidos durante unos meses con el objetivo de abrir un mercado potencial para la obra editada por Grupo Quince. Allí comenzó a introducir el trabajo de artistas españoles en grandes corporaciones como el *Metropolitan Museum* y el *Museum of Modern Art* de Nueva York. Probablemente, entre la obra gráfica comprada por el MOMA, se encontraban las dos litografías de Claudio Bravo que se incluyeron en el catálogo que se editó con motivo de la exposición *Printed Art. A view of two Decades*⁴¹, en el año 1980. Esta exhibición fue la segunda gran muestra de obra gráfica que se realizaba en el MOMA, ya que desde 1966 con la exposición *Contemporary Painters and Sculptors as Printmakers*⁴², no habían vuelto a dedicar atención exclusiva al grabado. En ella se presentaron obras de los artistas españoles: Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Miró, Picasso y Tàpies (no editada por Grupo Quince), dos litografías: *Frente y Dorso de Abrigo de Pieles* (*Fur Coat Front and Back*) de Claudio Bravo, estampadas en Grupo Quince por Don Herbert en 1977, sumadas a más de un centenar de estampas de artistas de todo el mundo.

Cuando Carmen Giménez dejó Grupo Quince, en paralelo a la preparación de catálogos y el montaje de exposiciones, siguió manteniendo una estrecha relación con los artistas y estampadores con los que había trabajado, no sólo en un trato personal de amistad, sino como editora de obra gráfica. Prueba de ello fue la edición del porfolio de aguafuertes,



^
Carmen Giménez, Don Herbert y Juan Manuel Bonet (de izquierda a derecha) en la inauguración de Denis Long en la galería de Grupo Quince en octubre de 1977. Fotografía de Luis Pérez Minguez.

Juana Mordó, Elvira González, Juana de Aizpuru y María Corral (de izquierda a derecha), 1979. Fotografía de Luis Pérez Minguez.

Une Saison En Enfer (1981)⁴³ realizado por José Hernández y estampado por Denis Long y las litografías de José Guinovart fechadas en 1980 estampadas por Don Herbert y Manuel Pérez⁴⁴.

Carmen Giménez dejó Grupo Quince en 1978 y aunque realizó algunas colaboraciones durante el año siguiente como la exposición *Postminimal Art* y el mencionado catálogo *Contemporary Spanish Prints*, a partir de esa fecha sus proyectos estuvieron orientados fuera del Grupo. Comenzó a desempeñar un papel relevante en el montaje de exposiciones para el Ministerio de Obras Públicas y para el Ministerio de Cultura al que se incorporó como asesora en 1983. Con el tiempo fue desarrollando una brillante trayectoria profesional tanto dentro como fuera de España, comisariando importantes exposiciones y ocupando cargos de gran responsabilidad en instituciones y museos⁴⁵. Recientemente ha sido elegida académica honoraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución que sólo ha contado con cinco mujeres en sus casi 270 años de historia. Este prestigioso reconocimiento premia una inmensa labor de gestión y asesoramiento cultural y artístico en una trayectoria impecable que ha ayudado, sobre todo, a la promoción del arte español contemporáneo dentro y fuera de nuestras fronteras.

IV.1.3.3. SOCIA Y COLABORADORA HONORÍFICA: JUANA MORDÓ (JEANNE NAAR) (SALÓNICA, 1899 - MADRID, 1984)



Nacida en Salónica (Grecia) y de origen judío, Juana Mordó llegó a España procedente de Berlín, ciudad en la que su marido, Henry Mordó, regentaba un negocio de importación y exportación de alfombras orientales. Tras su muerte en 1942, se trasladó a Madrid con su madre y será en esta ciudad donde reemprenderá su vida. Culta, preparada y con conocimiento de idiomas, comenzó a trabajar en Radio Nacional de España bajo el seudónimo de Carmen Soler y a participar activamente en el mundo cultural madrileño.

Dentro de estas actividades fueron de especial relevancia los encuentros literarios celebrados en la calle Sacramento presididos inicialmente por Eugenio d'Ors, donde se creó en 1942 la Academia Breve de crítica de arte. Allí se reunían: José Ayllón, Jean Lecoultre, Carlos y Antonio Saura, José Luis Aranguren, Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Luis Felipe Vivanco y el propio Eugenio d'Ors entre otros⁴⁶. Estas reuniones se trasladaron con el tiempo a su casa de la calle Rodríguez San Pedro, donde seguían acudiendo artistas e intelectuales. Gracias a estos contactos, como hemos visto en el capítulo de antecedentes, Juana Mordó se hizo cargo en el año 1955 de la promoción y venta de la serie madrileña de *Los Artistas Grabadores* editada por *La Rosa Vera*. A raíz de dicho proyecto conoció a Carlos Pascual de Lara y a Dimitri Papagueorgui, al que encargó una plancha para el segundo volumen de la colección.

^
43 *Une Saison En Enfer*. 1981. Contiene una suite de seis aguafuertes de José Hernández que ilustran un texto de Arthur Rimbaud. Está ejecutada sobre papel Velin d'Arches de medidas 50 x 33,3 cm, en una edición de 50 ejemplares. La viñeta del frontispicio y los cinco grabados están estampados por Denis Long. [Biblioteca Nacional: ER/5769].

44 Como se verá en el siguiente capítulo, todos ellos fueron técnicos litógrafos, grabadores o estampadores del taller de Grupo Quince.

45 Carmen Giménez se incorporó al Ministerio de Cultura español como asesora en 1983, y ese mismo año fue nombrada directora del Centro Nacional de Exposiciones, cargo desde el que organizó casi doscientas exposiciones cuyo éxito de crítica y público en todo el mundo, además de dar a conocer el arte español fuera de la península, avalan su trayectoria profesional. Entre las muestras cabe destacar algunas como: *Edvard Munch; Origen y visión de la Nueva Pintura Alemana* (Kieffer, Baselitz, Imendorf...); *Picabia; Arte Povera; Escultura Española 1900-1937; Frida Khalo; Juan Gris; Miquel Barceló; Maestros Modernos, Entre el Objeto y la Imagen* (Escultura inglesa de Anthony Caro hasta nuestros días) y *Richard Long*. Asimismo, fue comisaria de la muestra *Referencias e Identidades* con la que se inauguró el Centro de Arte Reina Sofía. En 1986 participó en la Bienal de Venecia, Goya en Lugano, El Pabellón Español del 37, Colección *Sonnabend*, Miró Escultor, *El Siglo de Picasso*, Colección Panza, Colección Nasher, entre otras; y un año después, fue la comisaria general de *Cinq Siècles d'Art Espagnol à Paris*, muestra que estaba integrada por cuatro exposiciones: *Del Greco a Picasso, El Siglo de Picasso, La Nueva Imaginación, Los Años 70 y 80 y Dinámicas e Interrogaciones*. En 1988, cuando se formó el Patronato del Centro de Arte Reina Sofía, fue nombrada vocal de su comisión permanente -cargo que ocupa desde entonces-, y presentó su dimisión como directora del Centro Nacional de Exposiciones. En 2009 fue nombrada conservadora jefe de la colección del siglo XX del Museo Guggenheim y actualmente es parte integrante de los comités asesores de varios museos y del jurado que concede el Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Su trayectoria artística fue reconocida con el Premio Nacional de Artes Plásticas.

46 José Ayllón. Por el arte. Juana Mordó. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985, p. 48. El catálogo contiene más de una veintena de textos de personas cercanas a Juana Mordó como Alberto Portera, Lucio Muñoz o Carmen Laffón. Es la mejor referencia bibliográfica para comprender desde distintas perspectivas la labor que desarrolló Juana Mordó en el ámbito artístico.

Esta primera incursión en las ediciones de obra gráfica se mantuvo a lo largo de su vida como galerista. Es conocido el trabajo que desarrolló Juana Mordó en la difusión de la bibliofilia en Madrid mediante la presentación de varias de estas ediciones de lujo en su galería. Entre los proyectos más destacados encontramos las *Estampas de la Cometa* de la editorial barcelonesa Gustavo Gili en 1964, o la exposición de los originales de José Caballero para la ilustración de la obra de Pablo Neruda de la colección “Tiempo para la alegría”.⁴⁷

A finales de los años 50, eran pocas las galerías madrileñas que apoyaban el arte de vanguardia. La única que en ese momento colaboró con Eugenio d’Ors y su Academia Breve y actuó como escenario del Salón de los Once, fue la galería de Aurelio Biosca. Con una destacada trayectoria, la galería Biosca incorporó como directora a Juana Mordó en 1958, hecho que desembocó en el inicio de sus contactos con el grupo El Paso y la generación de artistas que lideraron el Informalismo y el Realismo Español en las dos décadas posteriores. En un principio, José Ayllón asesoró a Juana Mordó cuando entró a dirigir la galería por la amistad que les unía, y con el tiempo lograron que se convirtiera en un referente gracias a exposiciones como las de Antonio Saura, Rafael Canogar, Lucio Muñoz o Manolo Millares.

En 1963 Juana Mordó, José Ayllón, Ernesto Wuthenow y María Luisa Maristany decidieron montar otra galería. Ubicada en la calle Villanueva y con el nombre de Juana Mordó, se inauguró el 14 marzo de 1964 con una exposición colectiva en la que participaron, entre otros, Vicente Ameztoy, Amalia Avia, Enrique Gran, José Guerrero, Carmen Laffón, Eusebio Sempere, Fernando Zóbel y Antonio Suarez. Es importante destacar el nombre de los artistas con los que trabajó en la galería ya que, como veremos, un gran número de ellos colaborarían muy activamente en Grupo Quince. Así mismo, Esperanza Parada y Esperanza Nuere, artista que también participó en Grupo Quince, continuaron ayudándola en el nuevo espacio.

La segunda exposición que se programó en la galería fue la de Lucio Muñoz, posiblemente el artista más cercano a Juana Mordó. Sabemos por el libro que contiene sus escritos, anteriormente mencionado⁴⁸, que en 1959 conoció a la galerista cuando ella iniciaba su trabajo en la galería Biosca. En ese momento, Juana Mordó le ofreció formar parte del grupo de pintores y escultores que estaba incorporando a la galería y el artista permaneció desde su inicio hasta 1991. Durante todos esos años, las exposiciones, los viajes, los proyectos y las reuniones se sucedieron, en lo que fue una gran familia de personas vinculadas al arte a través de la figura y la galería de Juana Mordó y todos los intelectuales y artistas que por allí pasaron.

El papel que desempeñó Juana Mordó en Grupo Quince fue fundamental. Fruto de su trabajo en la galería Biosca primero, y después en su propia galería, estaba en contacto con un gran número de artistas, escritores e intelectuales destacados del momento. Ya hemos visto cómo mantenía una buena amistad con José Ayllón y conocía a Dimitri por su participación en la carpeta de la Rosa Vera, de modo que todo esto propició la difusión del trabajo que se estaba haciendo en Grupo Quince entre los artistas de su galería y favoreció la colaboración en diversos proyectos de edición y exposición. Este hecho quedó reflejado en la memoria que se conserva del ejercicio correspondiente al año 1972, donde se incluye la siguiente frase en el apartado dedicado a la comercialización: “*Quiero destacar y agradecer aquí especialmente la colaboración de la galería Juana Mordó, que consideró ha sido y será muy beneficiosa para todos*”.⁴⁹ Un ejemplo de esta colaboración lo encontramos



Alberto Portera, Diego Lara, María Corral, Juana Mordó y Gonzalo Armero en la inauguración de José Guerrero y Juan Benet (de izquierda a derecha) en la galería de Grupo Quince en diciembre de 1977. Fotografía de Luís Pérez Mínguez.

⁴⁷ *Oceana*. Ediciones de bibliofilia “Tiempo para la alegría”. Editorial Casariego. Madrid, 1971. (Quince litografías).

⁴⁸ Lucio Muñoz. *El conejo en la chistera*. Escritos del artista. Madrid: Editorial Síntesis, 2006.

⁴⁹ DOC: 08; 18.06.1973. “Memoria de actividades del ejercicio 1972”.

en la co-edición de la carpeta de litografías: *El color en la poesía* de José Guerrero⁵⁰ realizadas en 1975, cuya presentación se llevó a cabo en su galería.

Queremos concluir el presente capítulo con un fragmento de un texto extraído del libro citado de Lucio Muñoz escrito con motivo de la muerte de la galerista en 1984⁵¹, en el que bajo el epígrafe: “Sinfonía de los adioses. Semblanzas de los que se fueron”, describe de manera sublime a la carismática galerista.

Juanita Mordó hablaba con los perros, los gatos y el dinero en francés. ¡Qué mujer imposible!... arrastrando su bolso por la vida. Culta, vanidosa, coqueta, impertinente con premeditación y placer, enemiga de la vulgaridad y el rencor. Tierna manzanita de la alta burguesía, elegante, natural, flexible, confesa actriz frustrada, bien educada, malcriada entre alfombras, chocolates, perfumes, maridos descoloridos y un hermano en París...

Trabajadora y vital hasta la inconfesable y dramática extenuación... Cambiaste la soledad dulce de los salones, por la compañía caliente y ácida de los solitarios... Maridos, ¿amantes?, iamoses!, salones, escritores mayores, jóvenes pintores, Nar, Gialón, Salónica, nazis, alfombras, París, Mordó, Radio Nacional, Dionisio, José, Pedro, Manolo, Valentín, Miguel, Juan... Biografía estética, culto a la juventud, energía vital. Silenciosos, ocultos derrumbamientos, nuevos golpes de peine, ceniceros y bingo. Su piso sin cama, solitario y nocturno: caótico almacén de libros, cuadros, regalos, pequeñas manías, arañazos felinos. Soledad. Demasiados cajones para mujer tan joven.

Tu muerte fue una apuesta por la vida, la ganaste Juanita.

*Diciembre, 1984*⁵²



Rafael Canogar, Lucio Muñoz, Juana Mordó, José Ayllón y Juana Francés (de izquierda a derecha) en la inauguración de la exposición de la carpeta *A la Resistencia Chilena*, en la galería de Grupo Quince en diciembre de 1977. Fotografía de Luís Pérez Mínguez.

⁵⁰ La carpeta *El color en la poesía*, (1975) contiene seis litografías de José Guerrero, (1914-1991) y poemas de Rafael Alberti, Lawrence Ferlinghetti, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Stanley Kunitz y Pablo Neruda. Edición de Grupo Quince y la galería Juana Mordó. Las litografías fueron realizadas por Don Herbert sobre piedra (55 x 39 cm), estampadas sobre papel BFK (65,5 x 55,5 cm), en una edición de 75 ejemplares + 8 P.A. Para ampliar información sobre la carpeta consultar el capítulo IV.3.2. Carpetas editadas por Grupo Quince.

⁵¹ El 27 de junio de 1983, el Rey Don Juan Carlos le hizo entrega en el Museo del Prado de la Medalla de Oro de las Bellas Artes. Pocos meses después fallecía en Madrid.

⁵² Lucio Muñoz, op. cit., pp. 193-196.

IV.2. FUNCIONAMIENTO DEL TALLER. RESPONSABLES Y COLABORADORES.

Tal y como se ha expuesto anteriormente, Grupo Quince tenía en su sede de la calle Fortuny un espacio dedicado a la producción de las obras que editaba. En el taller había un lugar destinado a la realización de las matrices y dos estancias separadas, reservadas para la estampación calcográfica y litográfica. A lo largo de los años fueron sucediéndose los técnicos y colaboradores que asistían al artista en su trabajo y acometían la estampación. Ya se ha incidido en el capítulo I.3. sobre la importancia de este proceso, así como la de los profesionales encargados de realizar este trabajo. En este sentido, ya indicamos el destacado carácter colectivo que normalmente conlleva la realización de la obra gráfica, a diferencia de lo que ocurre en otras disciplinas artísticas.

En el taller de Grupo Quince ejercieron una brillante labor muchos profesionales. Algunos de ellos, como veremos en el presente capítulo, eran grabadores o pintores y otros aprendieron el oficio de estampadores de la mano de otro técnico con experiencia. Es necesario precisar que resulta complejo asignar roles concretos para definir el trabajo que realizó cada uno de ellos, ya que la dinámica de las tareas necesarias hasta completar la edición variaba según el momento y la obra. A pesar de esto, para poder exponer de una forma más clara el papel que mayoritariamente desempeñaron cada uno de los colaboradores, se han establecido varias categorías que nos permiten determinar de manera general un reparto de competencias y responsabilidades.

En primer lugar, se ha utilizado la acepción de “maestro de taller” y de “técnico litógrafo”, para designar a aquellas personas encargadas de dirigir el taller de grabado calcográfico y litográfico respectivamente, orientadas a resolver cualquier cuestión relacionada con la técnica y el asesoramiento del artista. Es necesario puntualizar que aunque Dimitri Papagueorguiu está incluido en el epígrafe correspondiente al maestro de taller de grabado calcográfico, durante los primeros meses de funcionamiento del taller de Grupo Quince dirigió tanto los trabajos de litografía realizados por Manuel Repila, como los de grabado calcográfico realizados por Faik Husein y Abu Ali Abdel Aziz.

Por otro lado se han incluido bajo el epígrafe “estampadores” a aquellas personas cuyo trabajo consistió mayoritariamente en el proceso de estampación y todo lo que ello conlleva de manipulación del papel, tintas, pruebas,... El criterio utilizado para la presentación ha sido cronológico, atendiendo al año de incorporación del estampador al taller y se ha distinguido entre los que ejercieron sus labores en el grabado calcográfico de los que lo hicieron en litografía. Se verá cómo algunos de ellos tuvieron una escasa participación y cómo otros permanecieron durante un periodo prolongado y han continuado trabajando en el campo del grabado obteniendo un gran reconocimiento en el ámbito artístico.

Finalmente, se ha establecido una última categoría denominada: “colaboradoras”, que incluye a las dos personas que estuvieron en el taller sin el compromiso específico de realizar trabajos de estampación ni de edición para Grupo Quince, aunque realizaron una gran labor de soporte y apoyo a otros técnicos y artistas a la vez que desarrollaron proyectos personales de investigación.



⤴
José Hernández, Ángel González, Francisco Peinado, Alfredo Alcain, Manuel Repila y Aziz en el taller de Grupo Quince (de izquierda a derecha), 1972.



Mitsuo Muira, Monir, Denis Long, Antonio Lorenzo y Aziz en una exposición de Juan Romero.

IV.2.1. GRABADO CALCOGRÁFICO

IV.2.1.1. MAESTROS DE TALLER:

- Dimitri Papagueorguiu (desde 1971 hasta febrero de 1972)
- Antonio Lorenzo (desde marzo de 1972 hasta 1976)
- Óscar Manesi (desde noviembre de 1976 hasta 1985)

Dimitri Papagueorguiu (Nea Makrisi Domokos, Grecia, 1928)

Artista y grabador emblemático, Dimitri Papagueorguiu ha contribuido de manera decisiva al desarrollo del grabado español del siglo XX, como ya se ha adelantado en el capítulo “El taller de los Parias (1957-1960)”. Su dilatada carrera ha estado siempre liderada por su compromiso con la enseñanza, así como la difusión e investigación sobre la obra gráfica en todas sus técnicas y manifestaciones.

Se considera relevante para la presente investigación hacer un breve recorrido por los primeros años de formación de Dimitri Papagueorguiu, ya que encontramos las claves para entender cuáles fueron sus vínculos con algunas personas que formaron parte de Grupo Quince, como Juana Mordó y José Ayllón, así como las causas que le han llevado a ser un importante referente en el campo de la gráfica española contemporánea.¹

Como señalamos anteriormente, Dimitri Papagueorguiu llegó a Madrid en el año 1954 con una beca del gobierno español para ampliar sus estudios de grabado. Conoció a Carlos Pascual de Lara con motivo de la participación del pintor en la primera Carpeta de *Los artistas Grabadores* (1955) editada, como se recordará, por *La Rosa Vera*. Pascual de Lara, decidió hacer el cobre *Fin de la jornada* bajo el asesoramiento de Dimitri Papagueorguiu ya que, aunque tenía un profundo conocimiento de litografía, no dominaba la técnica del grabado calcográfico. A raíz de este aguafuerte, Juana Mordó encargó también al grabador griego una plancha (*La Siega*), que se incluyó en el segundo volumen de la colección de *Los Artistas Grabadores*. Este importante encuentro, inició una amistad que daría sus frutos en diversos proyectos artísticos a lo largo de los años.

En una entrevista mantenida con Dimitri Papagueorguiu, éste describía de la siguiente manera el comienzo de su relación con la galerista Juana Mordó:

Gracias a La Rosa Vera conocí a Carlos Pascual de Lara. Él quiso hacer una plancha conmigo porque había visto algunas técnicas mixtas que yo utilizaba. Me sorprendió la soltura que tenía y las maravillosas litografías que hacía. Era un gran dibujante. Fue entonces cuando conocí a Juana Mordó, ya que me encargaron también a mí un grabado para la Rosa Vera. Con el tiempo, Juana vendió algunos de mis grabados pero la situación para la obra gráfica no era buena. Ella comentaba que le costaba el mismo trabajo vender un grabado de 5.000 pesetas que un cuadro de 5 millones...²

Trascurridos dos años de esta colaboración, Dimitri Papagueorguiu estableció el taller de *Los Parias* asociado a Manuel Alcorlo y con la marcha de éste a Roma, estableció su propio taller en la calle Modesto Lafuente donde continúa en la actualidad. El primer proyecto que abordó fue la edición de la *Colección Boj de Artistas Grabadores*, asociado a la viuda de Carlos Pascual de Lara, en un intento de venta de grabados por suscripción. En dicha carpeta participaron 36 artistas de entre los que destacamos las obras de Daniel Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Pancho Cossío, Antonio Valdivieso, Álvaro Delgado y Manuel Alcorlo. La edición de 140 ejemplares se ofrecía al precio de 120 pesetas por

⤴
¹ Para una amplia y detallada información sobre la actividad en el ámbito del grabado de Dimitri Papagueorguiu consultar la Tesis Docotral: Aris Papagueorguiu. *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las Artes de la Estampa*. Madrid: Facultad de Bellas Artes, (UCM), 2003. [Director: Álvaro Paricio Latasa].

² Dimitri Papagueorguiu. Entrevista con la autora. Madrid, 10 de enero de 1994.

estampa, pagadas en cuotas mensuales. El fracaso económico de la colección frustró la edición de una segunda carpeta de similares características, que incluiría a los artistas de la nueva tendencia abstracta que comenzaba a formarse en torno al Informalismo con el grupo *El Paso y Equipo 57*.

A pesar de que no pudo abordar este nuevo reto, algunos de los pintores adscritos a estos incipientes movimientos, se interesaron igualmente por el grabado. Rafael Canogar, Antonio Saura o Luís Feito, comenzaron su andadura en la litografía bajo el asesoramiento de Dimitri Papagueorguii, llegando a desarrollar una brillante carrera como pintores-grabadores. Es importante valorar positivamente el trabajo que realizó en Madrid en torno a los años 60, ya que la litografía no era una técnica que gozase de reconocimiento. En palabras del propio grabador:

La litografía se entendía como un arte menor, destinado a la reproducción. Por aquellos días se pagaban 120 pesetas por una litografía de Vázquez Díaz y puede que el único que ganara algo de dinero con las ediciones fuera el estampador. Después de hacer la Colección Boj con 36 artistas figurativos, quise continuar con los abstractos. Las necesidades diferían ya que demandaban mejores tintas, papel especial...

*En ocasiones me he sentido un poco agraviado por la calidad de las litografías que he hecho de algunos artistas, porque no había medios, ni materiales. Se veía la miseria. La tinta era de imprenta y no salían bien las calidades, aunque es verdad que la litografía daba menos miedo que el aguafuerte y había, sobre todo, muchas ganas de trabajar.*³

A partir de 1970, Dimitri Papagueorguii únicamente trabajó la técnica del grabado calcográfico mediante la que llevó a cabo, entre otras muchas obras, la ilustración del libro de poemas autógrafos del poeta griego Yannis Ritsos, *Sonata al claro de Luna*, ya comentado en el epígrafe sobre los Libros de Bibliófilo. Así mismo, en su taller se abordaron estampaciones de otros artistas como *El mito sobre la caverna de Platón* de José Luis Verdes, editada por Ibérico Europea de Ediciones dirigida por Antonio Rodríguez Saha-gún. De gran relevancia para el presente estudio fueron las obras que realizó con Antonio Saura, José Hernández, Lucio Muñoz o Rafael Canogar ya que, como veremos, fueron los primeros artistas que trabajaron en Grupo Quince atraídos en gran parte por la amistad con él y las ediciones previamente realizadas bajo su dirección.

La intensa actividad desarrollada en su taller pronto derivó en la necesidad de establecer un lugar dedicado a la gráfica con mejores prestaciones, no sólo dedicado a los artistas, sino al público en general. Esta intención quedó reflejada en un artículo escrito por José Castro Arines tras una entrevista mantenida con el artista griego en el verano de 1968:

La ilusión de mi vida es un taller – estudio de cara al público: un taller de todos y para todos, que sea idealmente una de las secciones de esa institución artística y cultural todavía inexistente en el campo privado, que lleve al pueblo el saber del diseño y de las artes del grabado...

*Una escuela – taller – estudio para aprender a grabar, llevando su saber al arte del libro, a la vida cotidiana, a la obra de todos nosotros, como proyección de nuestras apetencias sensitivas. Un taller – escuela, biblioteca – galería, salón de conciertos y conferencias.*⁴

En este fragmento de la entrevista fechada dos años antes de la formación de Grupo Quince, quedó reflejada de alguna manera la evidencia de que la prioridad para Dimitri Papagueorguii en aquel momento, era la formación de un taller con una visión plural y comprometida.

La fuente más directa de información sobre la creación de Grupo Quince la encontramos

³ Dimitri Papagueorguii. Entrevista con la autora. Madrid, 10 de enero de 1994.

⁴ José de Castro Arines. “Más de seis mil grabados españoles y extranjeros en la colección de Dimitri”, en el periódico *Informaciones*. Madrid, 29 de agosto de 1968.

en la tesis doctoral de Aris Papagueorguii mencionada anteriormente, en la que bajo el epígrafe “La creación de “g. QUINCE”, (Grupo 15) (sic)”⁵, describe cómo su padre comen-zó a trabajar para concluir con éxito su ambicioso proyecto. Es pues un hecho que el papel que desempeñó fue crucial en la gestación del grupo, y que sus amistades, su experiencia y sus conocimientos sobre el mundo del grabado le dispusieron como el mejor candidato para la dirección técnica del taller.

De este modo, con fecha del 18 de mayo de 1971 quedó establecido mediante contrato que Dimitri Papagueorguii “se comprometía a dirigir el taller realizando las pruebas de artista y vigilando las tiradas para que el grabado nº 70 fuera lo más similar posible al nº1.”⁶ En el documento se establecía la “remuneración de 50 pts. por estampación, sea cual sea la técnica empleada, a pagar 35 pts. mensuales y 15 a la venta de la obra. También percibirá el 10% de los beneficios netos (a repartir entre los accionistas) producidos por la obra por él hecha o dirigida.” Por este contrato el grabador aceptaba dicho cargo al menos durante dos años, responsabilidad que no pudo desempeñar ya que, como veremos más adelante, abandonó la dirección del taller a principios de 1972.

Al poco tiempo de la firma del contrato comenzaron a materializarse los primeros proyectos bajo la supervisión de Dimitri Papagueorguii. La primera edición que se realizó en Grupo Quince fue la carpeta *Ópera*⁷ con seis litografías de José Hernández⁸ y dos poemas inéditos de Ángel González a la que siguió el porfolio *Glosa*⁹ con cuatro aguafuertes de Francisco Peinado con un texto de San Juan de la Cruz y los grabados *Escapate* y *Estando* de Alfredo Alcáin.

Durante su permanencia como director del taller de Grupo Quince se sucedieron dos exposiciones que mostraron las ediciones realizadas hasta el momento. La primera tuvo lugar en la galería Iolas-Velasco de Madrid en diciembre de 1971, donde se presentó la carpeta *Ópera*¹⁰. La segunda exposición se realizó en la galería Huts de San Sebastián¹¹, entre los días 11 y 29 de marzo de 1972, coincidiendo con

la marcha de Dimitri Papagueorguii. De los grabados exhibidos podemos deducir el total de obras en las que participó como director de taller y son las realizadas por los artistas Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Eusebio Sempere, Alfredo Alcáin y Francisco Peinado en grabado calcográfico y José Hernández, Claudio Díaz, Bob Smith y Esperanza Nuere, en litografía.

Contrariamente a lo que cabría esperar, Dimitri Papagueorguii dejó la dirección técnica por discrepancias con María Corral en marzo de 1972 y continuó trabajando en su propio taller. Sus acciones fueron absorbidas por la sociedad, desapareciendo cualquier vínculo formal entre Grupo Quince y el grabador. Tenemos constancia escrita de este hecho en el documento que se conserva de la memoria del ejercicio 1972 en el que, bajo el epígrafe correspondiente al taller, se especifica: “Durante 1972 ha cesado a petición propia como director técnico Dimitri Papagueorguii, habiendo sido sustituido por Antonio Lorenzo”.¹²

⁵ Aris Alfonso Papagueorguii, op. cit., pp. 92-94.

⁶ DOC: 02; 31.03.1971. “Contrato de Dimitri Papagueorguii con Grupo Quince. Firmado por Dimitri y Valentín Rodríguez, como presidente de la sociedad, y fechado el 18 de mayo de 1971”. [Documento proporcionado por Aris Papagueorguii].

⁷ José Hernández. *Ópera*, 1971 (octubre-noviembre). Texto de Ángel González. Seis litografías sobre piedra, estampadas por Manuel Repila bajo la dirección de Dimitri Papagueorguii. Editado por Grupo Quince y la galería Iolas-Velasco.

⁸ No resulta extraño que la primera edición abordada por Grupo Quince fuera del artista José Hernández, ya que ese mismo año había estado trabajando en el taller de Dimitri Papagueorguii realizando la serie de cuatro litografías Los Usados (1971). Puede decirse que a excepción de los dos primeros grabados que sirvieron a José Hernández para introducirse en la gráfica: *Naturaleza muerta* (aguafuerte, 1967) y *Gran Dama* (punta seca, 1968), realizados en el taller de Marcos Irizarri y Julio Zachrison, respectivamente; el resto de sus litografías hasta octubre de 1971 habían sido realizadas en el taller del grabador griego.

⁹ Francisco Peinado. Carpeta *Glosa*, (*Botas, Grito, Perros y Lírica*), 1971. Cuatro grabados estampados por Abu Ali Abdel Aziz y Faik Husein, dirigidos por Dimitri Papagueorguii. Editado por Grupo Quince.

¹⁰ *Ópera*. José Hernández y texto de Ángel González. Del 12 al 22 de diciembre de 1971; Galería Iolas-Velasco de Madrid y Grupo Quince. [6 litografías]. [Tríptico-invitación].

¹¹ *Litografías, aguafuertes y serigrafías. Grupo Quince*. Del 11 al 29 de marzo de 1972. Galería Huts de San Sebastián. [Litografías de Claudio Díaz, Bob Smith, Esperanza Nuere, José Hernández; aguafuertes de Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Eusebio Sempere, Alfredo Alcáin y Francisco Peinado, y dos serigrafías de Antonio Saura.]. [Folleto de 4 páginas].

¹² DOC: 08; 18.06.1973. “Memoria de actividades del ejercicio 1972”.

Alferdo Alcáin. *Escapate de fajas y sostenes*, 1971.



Esperanza Nuere, *Siempre vivas*, litografía estampada por Manuel Repila (bajo la dirección de Dimitri Papagueorguii) editada por grupo Quince en 1972.

Antonio Lorenzo (Madrid, 1922-2009)

Antonio Lorenzo se incorporó como director de taller de Grupo Quince en marzo de 1972, puesto que quedó ratificado en la memoria de actividades correspondiente al ejercicio de 1973: “Con el mismo fin y en este año se ha nombrado definitivamente Director del Taller con total responsabilidad en sus funciones a Antonio Lorenzo, de conocida personalidad y solvencia, colaborador nuestro durante los dos últimos años”.¹³

Cuando el pintor y grabador Antonio Lorenzo se hizo cargo de la dirección técnica ya contaba con una amplia trayectoria en el ámbito artístico. Había estado vinculado a la generación abstracta, sobre todo al grupo que respaldó la creación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca de la mano de Fernando Zóbel. Su obra pictórica, en un primer momento orientada a la abstracción y dominada por el color, evolucionó hacia un mundo muy personal de sugerentes formas geométricas y objetos mecánicos invadidos por seres y naves de mundos fantásticos. Antonio Lorenzo fue un artista entusiasta, riguroso y comprometido, que iniciado en la pintura, quedó cautivado por el grabado tras un viaje a París con Fernando Zóbel y Gerardo Rueda en el año 1960. En una entrevista mantenida con el artista, explicaba de esta manera sus comienzos en esta disciplina:

*Yo no estudié grabado en la escuela. En París entablé amistad con un grabador americano llamado Bernard Childs y de forma autodidacta comencé a experimentar con color en el año 60. En ese momento no lo hacía casi nadie en España, aunque ya Hayter había experimentado sobradamente diversas técnicas de estampación a color. Siempre me sedujo el mundo de las máquinas y me gustaba el ambiente del taller, así que me compré un tórculo en París que introduce en España, no sin cierta dificultad, ya que se creían que era una máquina de hacer billetes.*¹⁴

Así fue como Antonio Lorenzo comenzó a experimentar con las primeras planchas grabadas al aguafuerte y estampadas con tinta negra a las que, poco a poco, fue incorporando el color y un dibujo más concreto. “Y es así, desde el nivel 0, como me dediqué a descubrir Mediterráneos ya descubiertos por Hayter, estableciendo una lucha a brazo partido con el color, pretendiendo incorporar en el grabado la imagen de la pintura, pretensión vana que sirvió para conocer los límites de mis posibilidades”.¹⁵

Antonio Lorenzo ha descrito la influencia existente entre su pintura y su grabado, como visible y positiva, cromática y compositiva. Para el artista, el dibujo es el nexo de unión entre ambas experiencias y lo describe como un lenguaje claro que concreta la imagen y sus tensiones. Aún así, reivindica su condición de pintor sobre la de grabador en base a su dedicación a lo largo de los años y distingue entre los planteamientos de su pintura y los empleados en el grabado donde “huye cada vez más del mundo visible, cotidiano, para crear su propia realidad extraterrestre, ambigua y soñada”.¹⁶

Los conocimientos sobre la utilización del color en el grabado y la manera de trabajar las planchas para obtener los resultados deseados, dotaron de un marcado carácter a muchas de las obras que se editaron durante los años que Antonio Lorenzo estuvo de director técnico en Grupo Quince. Como él mismo explica en el citado catálogo: “Esta técnica obliga a que las planchas sean grabadas de manera distinta a la normal: una línea portadora del dibujo debe ser más ancha o más estrecha según la tinta que vaya a



Antonio Lorenzo entintando una de sus planchas en el taller de Grupo Quince

contener. Si la tinta es clara, la línea tiene que ser más ancha y profunda; si es negra o aproximadamente negra debe ser más estrecha.”¹⁷

La labor que desarrolló durante los años que permaneció en Grupo Quince fue decisiva para el buen funcionamiento del taller, no sólo por su implicación y sus conocimientos para resolver las cuestiones técnicas, sino porque inició en la práctica de la gráfica a reconocidos artistas españoles y extranjeros. Su condición de pintor aportó una visión del grabado que ayudó en gran medida a que los artistas que no habían grabado antes, pudieran entender la técnica como una disciplina distinta pero no ajena a la pintura. Pintores como Mitsuo Miura, Manuel Mompó o Leopoldo Nóvoa, realizaron obras extraordinarias asesorados por Antonio Lorenzo, en las que la adecuación de la idea anteriormente desarrollada en la pintura, se trasladada al lenguaje de la gráfica.

La influencia de Antonio Lorenzo no sólo se descubre en el trabajo que realizaron muchos artistas, sino también en la manera de estampar. Durante su estancia en el taller, contó con Faik Husein, Abu Alí Abdel Aziz (Aziz), Virgilio Aviado (Pandy) y Monirul Islam (Monir) como estampadores. Ellos aprendieron de Antonio Lorenzo el proceso de estampación en color, el tratamiento de las planchas y uso de tintas con distintas viscosidades. Este manejo del color en la estampación se verá claramente reflejado en la obra gráfica que realizará Monir en años sucesivos y que le aportará la base técnica que le llevará a desarrollar una destacada carrera como grabador. Su profundo conocimiento también se extendió al trabajo de algunos artistas como podemos constatar en una entrevista mantenida con el pintor José Hernández:

*Antonio Lorenzo fue nuestro maestro. Recuerdo que en aquellos tiempos yo trabajaba sobre planchas de zinc y él me enseñó a grabar en cobre con percloruro de hierro. Desde ese momento, ya siempre he grabado así, a excepción de un barniz blando que hago con ácido nítrico.*¹⁸

Antonio Lorenzo llegó a tener una extensa colección de estampas editadas por Grupo Quince, obtenidas la mayoría de ellas como pago por su trabajo. Parte de estas estampas fueron mostradas en una exposición celebrada en el Museo de Grabado de Fuendetodos bajo el título: *Grupo Quince (1972-1975). Colección privada de Antonio Lorenzo*¹⁹. En dicho catálogo se incluye el texto “En colaboración”, donde se elogia la labor que realizaron los estampadores en Grupo Quince, haciendo mención especial al trabajo que desarrolló Antonio Lorenzo. Dicho escrito concluye con unas palabras de reconocimiento como homenaje a la trayectoria de un gran artista:

*Para concluir, quisiera elogiar el trabajo que desempeña Antonio Lorenzo dentro del taller de Grupo Quince, así como de todos los que colaboran en la ejecución de cada estampa. Su compromiso supone un impulso cuantitativo y cualitativo dentro de la gráfica en la capital, ya que permite a los pintores invitados descubrir las posibilidades del grabado y trabajar sus planchas y piedras sin perder la intención plástica y conceptual. Su labor, más allá de guiar al artista y traducir sus obras al lenguaje del grabado, es la de desplegar ante ellos la inmensas posibilidades de la técnica, los soportes y sus cualidades estéticas específicas. Todo esto hace que las obras de la presente exposición sean algo más que un conjunto de estampas, y signifiquen un valioso documento que refleje un punto de inflexión en la actividad gráfica española contemporánea.*²⁰

En una entrevista mantenida en su taller con motivo de dicha exposición, Antonio Lorenzo hablaba de su paso por Grupo Quince con estas palabras:

¹⁷ Antonio Lorenzo, op. cit., p. IIV.

¹⁸ José Hernández. Entrevista con la autora. Madrid, 29 de enero de 1997.

¹⁹ *Grupo Quince (1972-1975) Colección privada de Antonio Lorenzo*. Textos de Antonio Lorenzo, Coca Garrido y Mónica Gener. Con motivo de la exposición celebrada en el Museo del Grabado del 26 de noviembre de 2005 al 15 de enero de 2006. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza y Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 2005.

²⁰ Mónica Gener. *Grupo Quince (1972-1975) Colección privada de Antonio Lorenzo*, op. cit., p. 25.

¹³ DOC: 10; 03.05.1974. “Memoria de Actividades del ejercicio 1973”. Texto incluido en el punto II dedicado al taller.

¹⁴ Antonio Lorenzo. Entrevista con la autora. Madrid, diciembre de 1994.

¹⁵ Antonio Lorenzo en el catálogo *Obra Gráfica* (1959-1992). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992. p.IIV. El catálogo contiene la totalidad de la obra gráfica realizada por Antonio Lorenzo hasta ese momento (fotografía de la obra junto a la ficha técnica), un texto del artista fechado en Madrid en junio de 1992 y una entrevista realizada por José J. Bakedano.

¹⁶ Antonio Lorenzo en la entrevista realizada por José J. Bakedano, op.cit., p. 10.

En la actualidad conservo un gran número de estampas editadas en Grupo Quince ya que fueron el pago al trabajo que desempeñaba como director técnico del taller. Durante aquella época aprendí mucho ya que cada artista requería un procedimiento distinto. No fue una empresa ventajosa económicamente, ya que se invertía mucho tiempo en el proceso. Los materiales también eran caros y había que pagar a los artistas y conseguir vender las ediciones. Algunos de los proyectos, como la carpeta Homenaje a Eduardo Chicharro, tardaron hasta dos años en editarse. En la carpeta participaron varios artistas como Amalia Avia o Millares. Recuerdo que Aziz estampó algunos de los grabados y sobre todo Monir, ahora vecino y gran amigo, realizó un trabajo extraordinario.²¹

Antonio Lorenzo realizó una gran cantidad de obra gráfica durante su estancia en Grupo Quince. En las fichas catálogo²² que se realizaron para la difusión de las obras editadas en el taller constan 12 de ellas. Las primeras ediciones figuran en un folleto doble y corresponden a trabajos que el artista ya había realizado antes de su incorporación a Grupo Quince como director del taller²³. En la segunda ficha, algunos de los grabados están fechados en 1975 y fueron estampados por Monir y Niels Borch Jensen. Seguramente eran planchas que Antonio Lorenzo había ido trabajando por su cuenta y que Grupo Quince decidió editar en el taller.



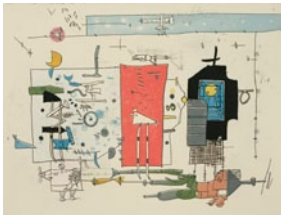
Fichas-catálogo publicadas por Grupo Quince de las obras editadas de Antonio Lorenzo. Anverso con ficha técnica de la obra y reproducción y reverso con el currículo del artista.

Con el trascurso de los años el trabajo en el taller iba demandando cada vez más dedicación. Un tiempo muy valioso que Antonio Lorenzo necesitaba dedicar íntegramente a su obra pictórica, de modo que en enero de 1977 decidió dejar la dirección técnica y con ella su experto criterio en el asesoramiento de los artistas. Este hecho no obstaculizó el vínculo que siguió existiendo entre el artista y Grupo Quince, que se materializó en un último proyecto en 1979, con la edición de los grabados: *La figura*, *El triunfo* y *La reserva*.

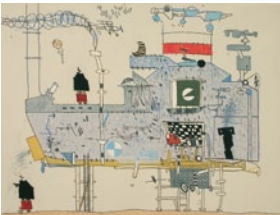
Para concluir este apartado, destacar la reflexión que el propio Antonio Lorenzo realizaba en el trascurso de la entrevista mantenida en su estudio de Madrid sobre su marcha de Grupo Quince y cuál fue el mayor de los éxitos del proyecto:



Antonio Lorenzo, *La figura*, grabado de editado por Grupo Quince y estampado por Denis Long, 1979.



Antonio Lorenzo, *El triunfo*, grabado de editado por Grupo Quince y estampado por Denis Long, 1979.



Antonio Lorenzo, *La reserva*, grabado de editado por Grupo Quince y estampado por Denis Long, 1979.

21 Antonio Lorenzo. Entrevista con la autora. Madrid, 1 de enero de 1996.

22 Para ampliar información sobre la edición de las "fichas-catálogo" editadas por grupo Quince para la promoción y el registro de las obras que se iban realizando en el taller, consultar el capítulo IV.4.2. "Invitaciones, tarjetas y catálogos"

23 En el catálogo de *Obra Gráfica de Antonio Lorenzo* (1959-1992), op. cit., pp. 63-81, consta como que las obras fueron editadas y estampadas por el propio artista.

Yo me incorporé gracias a José Ayllón, aunque finalmente tuve que dejarlo porque me anulaba personalmente. Si bien es verdad que comunicar tus experiencias resulta muy interesante, al final tu obra personal se resiente por falta de tiempo. Por Grupo Quince pasó mucha gente y se hizo una labor tremenda. Su mayor éxito fue que una gran cantidad de artistas siguieron grabando.²⁴

Óscar Manesi (Rosario, Argentina, 1942- Madrid, 2006)



Óscar Manesi en el despacho de Grupo Quince, 1980. Fotografía de Luis Pérez-Mínguez.

Estando aún Antonio Lorenzo como director del taller entró a trabajar en Grupo Quince Óscar Manesi para realizar trabajos de estampación. Tenemos constancia por escrito de la incorporación del artista argentino en la memoria de actividades correspondiente al año 1976:

Con respecto al taller, ha habido una remodelación total, Antonio Lorenzo tuvo que dejar en el mes de enero la dirección técnica, para dedicarse únicamente a la pintura, por los numerosos compromisos contraídos en Alemania y Francia, por lo que en este momento cada especialista de aguafuerte o litografía tienen una total responsabilidad de su sección. En litografía continúa Don Herbert y como "sponger" (sic) Manuel Sebastián [Manuel Pérez Collado], chileno. Óscar Manesi, argentino, profesor de grabado en Buenos Aires, Paraguay y Sao Paulo, se incorporó a nuestro taller a primeros de noviembre y actualmente, junto con Ramiro de Undabeytia llevan inmejorablemente el tema del aguafuerte.²⁵

Del mismo modo que Antonio Lorenzo aportó su experiencia previa en el mundo del arte al incorporarse a Grupo Quince, Óscar Manesi también llegó con conocimientos adquiridos sobre grabado y estampación. El artista argentino inició su formación artística compaginando los estudios de teatro con la Escuela de Bellas Artes y a los seis meses de su ingreso, en junio de 1969, participó en uno de los talleres que se impartían sobre grabado y un año más tarde ya estaba enseñando la técnica en un taller privado. Transcurridos dos años, dejó la escuela, ganó su primer premio (Mención Especial en el XVI Salón de Otoño en San Fernando, Argentina) y comenzó a trabajar en su propia obra en el taller del grabador Alfredo de Vincenzo. Tras dedicarse a la estampación de Libros de bibliófilo y participar con éxito en diversos concursos y bienales²⁶, en 1976 viajó a Paraguay y Brasil durante unos meses donde expuso su obra e impartió clases de grabado.

Decidió viajar a España, país que le atraía especialmente ya que su madre era española, y a través de una carta de recomendación escrita por el pintor gallego Luis Seoane entró en contacto con Dimitri Papagueorgui y Antonio Lorenzo. Tan sólo unos días después de su llegada el 25 de noviembre de 1976, comenzó a trabajar en Grupo Quince como estampador de grabado calcográfico. Niels Borch Jensen hacía tres meses que había dejado su puesto y la urgencia de continuar trabajos ya iniciados hizo posible su inmediata incorporación. En ese momento estaba Valle Quintana desempeñando las labores de secretaria, Don Herbert trabajando en litografía, y María Corral y Carmen Giménez se encontraban en la Feria de Basilea.²⁷

24 Antonio Lorenzo. Entrevista con la autora. Madrid, diciembre de 1994.

25 DOC: 14; 17.05.1977. "Memoria de actividades del ejercicio 1976".

26 2º Premio, XLIII Salón de Rosario, Argentina (1972). 1ª Mención, Salón Nacional; 2º Premio, Salón de Otoño, San Fernando y Medalla de Oro, 50º Salón de Santa Fe, Argentina (1973). 1º Premio, Bienal de Segovia, España; Mención, Salón Municipal de Buenos Aires y 1º Premio Salón de Otoño, San Fernando, Argentina (1974). Premio Bernardo Lasansky, Salón Nacional y 1º Premio de dibujo, Salón de Otoño, San Fernando, Argentina (1975).

27 Óscar Manesi. Entrevista con la autora. Madrid, 17 de agosto de 1995. Si no se especifica otras fuentes, las referencias sobre el artista han sido tomadas de la entrevista mantenida en el estudio del artista en la calle Luis Vélez de Guevara de Madrid. Dicha entrevista está publicada en el catálogo *La palabra grabada. Cuatro entrevistas y ocho carpetas editadas por Grupo Quince*. Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga, Fuendetodos (Zaragoza) con motivo de la exposición celebrada desde el 1 de diciembre de 2007 al 13 de enero de 2008. El catálogo contiene las entrevistas mantenidas por la autora de la presente investigación, con Óscar Manesi, Ramiro de Undabeytia, José Hernández y José Ayllón. Así mismo, incluye reproducciones de las estampas de ocho carpetas editadas por Grupo Quince junto a los textos que las acompañan.

Según cuenta el propio artista, los primeros trabajos de estampación los llevó a cabo con la asistencia de Coca Garrido, que compaginaba su aprendizaje en Grupo Quince con la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Monir también se encontraba en el taller, aunque ya no trabajaba como estampador, sino realizando su propia obra. Transcurridos unos meses de su incorporación, Ramiro de Undabeytia que había estado colaborando como ayudante de Don Herbert en litografía, pasó al área de grabado calcográfico. Juntos comenzaron una intensa labor de grabado y estampación hasta la clausura del taller en 1985. Durante casi diez años, trabajaron con una gran cantidad de artistas entre los que se encuentran: Leopoldo Nóvoa (*Arena y Negro 2*, 1978), Antonio Lorenzo (*Serie El presidente*, 1979), José Guerrero (*Negro y Verde*, 1980), Miguel Ángel Campano (*Gran Vía-Amarillo* y *Gran Vía-Rojo*, 1980) y Rafael Canogar (*Construcción sobre blanco*, 1977), por nombrar sólo algunos.

De la entrevista mantenida con el grabador, deducimos la complejidad de la labor que realizó durante los nueve años que permaneció en Grupo Quince: “Con el tiempo tuve que ir modificando mi forma de trabajo porque la mayoría de los artistas carecían de los conocimientos elementales sobre la técnica y debía orientarles y asesorarles para llegar a buen término.” A pesar de la complejidad del proceso de adecuar los intereses de los artistas con la obra final, Óscar Manesi también opinaba que “un pintor no tiene que saber grabar. Sólo debe tener detrás a un buen técnico, una imagen importante y saber lo que quiere.”²⁸

Transcurridos los tres primeros años de intenso trabajo en Grupo Quince, Óscar Manesi decidió montar su propio taller junto a Rosa Biadiú. Finalmente este proyecto no se materializó ya que a la artista le concedieron una beca del Comité Conjunto de Estados Unidos y se trasladó a vivir a Los Ángeles durante dos años. Sin embargo en junio de 1979, Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia abrieron su propio taller en la calle San Lorenzo, hecho que no les impidió seguir trabajando paralelamente en Grupo Quince a lo largo de seis años más. Durante ese tiempo se llevaron a cabo otros proyectos de entre los que destacamos las carpetas *Four Seasons* de Fernando Zóbel²⁹, la realizada para el Banco de España de Carmen Laffón³⁰, y *Las Ruinas*³¹ de Gerardo Delgado, último proyecto abordado por Grupo Quince fechado en octubre de 1984.

El trabajo de Óscar Manesi con los artistas era encomiable. Sacaba de ellos todo el potencial de sus imágenes y conseguía cautivarlos con las posibilidades de la técnica. Pero no sólo fue un gran maestro de taller, también como artista y grabador realizó con éxito su propia obra. El trabajo geométrico y sutil que realizaba en sus planchas pudo verse en una exposición celebrada en la galería de Grupo Quince en abril de 1980. Participó en ferias nacionales e internacionales y fue galardonado con varios premios de entre los que destacamos el Premio Nacional de Grabado en 1998.



Óscar Manesi en su exposición celebrada en la galería de Grupo Quince en abril de 1980. Fotos de Luis Pérez-Mínguez.

²⁸ Óscar Manesi. Entrevista con la autora. Madrid, 17 de agosto de 1995.

²⁹ Fernando Zóbel. *Four Seasons*, (*Spring Winter, Summer, Autumn*), 1982 (febrero). Texto de Kevin Power (versión inglesa) y Mario Hernández (versión española). porfolio de cuatro grabados estampados por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Editado por Grupo Quince y la galería Theo.

³⁰ Carmen Laffón. *Banco de San Carlos 1782 - Banco de España 1982*, 1982 (junio). Porfolio de 4 grabados estampados por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Editado por el Banco de España con motivo del bicentenario de la fundación del Banco de San Carlos.

³¹ Gerardo Delgado. *Las Ruinas*, 1984 (octubre). Texto de Rodrigo Caro: “Las Ruinas de Itálica”. Porfolio de 4 grabados estampados por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Editado por Grupo Quince y la galería Egam. Estampación a sangre sobre papel Velin d’Arches 270 gr. (64 x 78 cm). Edición de 75 + 8 P/A + 4 H/C. Carpeta entelada en gris (66 x 80 x 2 cm).



Leopoldo Nóvoa, *Negro 2*, grabado editado por Grupo Quince en 1978.

Con el tiempo y coincidiendo con la clausura definitiva de Grupo Quince en junio de 1985, Óscar Manesi abrió su propio taller en la calle Luis Vélez de Guevara donde continuó trabajando hasta su muerte en 2006. Fue profesor asociado en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca y realizó trabajos de edición junto a Carlos Pérez, grabador con el que llevaba trabajando desde la apertura de su taller. Bajo el nombre de Óscar Manesi S.L., editó obra gráfica de artistas tan importantes como Luis Gordillo, Antón Lamazares, Elena Blasco, Sigfrido Martín Begué, Manuel Saiz o Juan Ugalde.

La artista Elena del Rivero con la que trabajó desde 1978, en un texto escrito con motivo del fallecimiento del grabador se refirió a Óscar Manesi como “maestro del grabado, artesano de la vida, amante de la cocina, artista empedernido, (que) hacía fotomontajes, collages y performances con una meticulosidad pasmosa... Solucionaba todos los problemas técnicos y, muchas veces mejoraba los bocetos e ideas que llegaban al taller.”³²

IV.2.1.2. ESTAMPADORES:

- Faik Husein (1971)
- Abu Ali Abdel Aziz (desde 1972 hasta 1974)
- Virgilio Pandý Aviado (1973)
- Monirul Islam (desde 1973 hasta 1975)
- Niels Borch Jensen (desde 1974 hasta agosto de 1976)
- Ramiro de Undabeytia (desde 1977 hasta 1980)

Faik Husein (Nasiriyah, Irak, 1944 - Nueva York, EEUU, 2003)

Faik Husein (Nasiriyah, Irak, 1944- Nueva York, 2003), escritor, pintor y grabador, fue el primer estampador que trabajó en Grupo Quince³³. Probablemente sólo permaneció unos meses mientras compaginaba el trabajo con sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. A principios de los años 70 pasó unos meses en León donde entabló amistad con el escritor Antonio Gamoneda y escribió el libro de poemas “Las escamas del corazón”, con el que ganó en septiembre de 1972 el Premio Provincia de Poesía³⁴. En abril de ese mismo año, Faik Husein expuso en la galería madrileña Ramón Durán, evento que se inauguró con una conferencia de Francisco Nieva³⁵, artista con el que había trabajado en Grupo Quince en la realización del aguafuerte incluido en la carpeta *Homenaje a Chicharro*. Desconocemos el tiempo exacto que estuvo trabajando en el taller, pero probablemente estampó el porfolio *Glosa* de Francisco Peinado, y obra de los artistas Alfredo Alcaín, Eusebio Sempere, Francisco Nieva.

Su carrera artística continuó a lo largo de los años aunque siempre condicionada por sus continuos cambios de residencia por diversos países de Europa y América y la epilepsia que padecía. Llegó a ocupar un lugar destacado en el ámbito de la poesía.³⁶

Abu Alí Abdel Aziz (Aziz) (Marraquech, Marruecos, 1942 - Madrid, 1993)

A los pocos meses de trabajar en Grupo Quince, Faik Husein fue sustituido por el marroquí Abu Alí Abdel Aziz (Aziz). Existe muy poca información sobre el trabajo y la biografía de Aziz ya que fue una persona reservada y celosa de su intimidad. En la tesis doctoral del litógrafo y profesor Alfredo Piquer, se incluye un apartado sobre Grupo Quince en el que dedica un párrafo a los estampadores. En este epígrafe aparece un * y al pie de la página figura la siguiente nota:

³² Elena del Rivero. A Óscar Manesi “In Memoriam” en *ABC de las artes y de las letras*, (19 de marzo de 2006).

³³ DOC: 04. 18.05.1971. “Resumen de la reunión del 18 de mayo de 1971”. En la página 2 de dicho documento se especifica “Contratar al Sr. Repila como estampador a partir del 1 de septiembre y un aprendiz a partir del 1 de junio.”

³⁴ *ABC*. Edición de la mañana, (12 de septiembre de 1972): p. 48. En el periódico aparece la reseña del premio bajo el título “El premio de poesía Provincia de León, a un Iraquí”. El premio estaba dotado con 100.000 pts.

³⁵ *ABC*. Edición de la mañana, (11 de abril de 1972): p. 52.

³⁶ Extracto de la nota biográfica que junto a un poema de Faik Husein se publicó en el nº 93-94 de la revista “Turia” de mayo - marzo de 2010.

*Participó también en la tarea del grabado calcográfico el marroquí Abu Ali Abdel Aziz, grabador de figuras viscerales, casi abstractas, quién montó después taller propio habiendo heredado el tórculo que fue de Manolo Millares, hombre de extraordinaria sensibilidad y delicadeza que falleció recientemente en condiciones de miseria y a quién rendimos desde aquí modesto homenaje. Parece que del taller de Aziz se hizo cargo, a su muerte, la embajada de Marruecos sin que sepamos más del tema.*³⁷

Así mismo, se ha encontrado un texto de José Hernández Pina en el apartado de necrológicas del diario *El País* con motivo del fallecimiento de Aziz:

*Era un hombre profundo, de sensibilidad fuera de lo común, generoso, comprometido, trabajador infatigable, un artista verdadero... Nació en Marraquech, Marruecos, en 1942 (no confirmado). Inició sus estudios artísticos en la Escuela Superior de Bellas Artes de Tetuán; prosigue éstos en la de Santa Isabel de Hungría (Sevilla), para acabarlos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en la especialidad de pintura mural y grabado. Fue merecedor de diversos premios en Marraquech, Rabat y Sevilla; medalla de oro de la Beca del Paular, Segovia, y medalla de plata en la Bienal Internacional de Trieste, Italia*³⁸.

Aunque la documentación encontrada es muy escasa, sabemos que Aziz tuvo un papel muy relevante como estampador en Grupo Quince, sobre todo como colaborador del artista Lucio Muñoz, con el que trabajó en numerosas pruebas, investigando sobre materiales, barnices, pinturas, resinas,... En una entrevista mantenida con José Ayllón, el director artístico de Grupo Quince contaba de esta manera cuál fue la relación entre el artista y el estampador:

*De casi un centenar de artistas que pasaron por Grupo Quince, Lucio Muñoz fue posiblemente el que sacó más partido. Trabajó con el estampador Aziz y realizó una verdadera labor de investigación. Invertió mucho tiempo, hizo muchas pruebas en un intento de llevar su trabajo pictórico al campo del grabado. Eso era lo más gratificante de Grupo Quince: ver a Lucio o a Saura disfrutar de lo que hacían, con sensibilidad y conocimiento de la técnica.*³⁹



Lucio Muñoz, *Fiss*, grabado editado por Grupo Quince en 1973.



Lucio Muñoz, *Orama... fin*, grabado editado por Grupo Quince en 1972.

era parte decisiva en el resultado final de la obra. Así mismo, Aziz estampó la carpeta *Nocturno* de Antonio Saura que contiene cinco aguafuertes junto a una partitura de Chopin y obras de Amadeo Gabino, Sempere, Bonifacio Alfonso y Armando Pedrosa.⁴⁰



Antonio Saura, aguafuerte incluido en la carpeta *Nocturno*, editada por Grupo Quince en 1973.



Virgilio Pandey Aviado, Rocío Urquijo Zóbel y el pintor filipino Ben Cabrera (de izquierda a derecha). Fotografía proporcionada por Virgilio Aviado.



Virgilio Pandey Aviado (abajo, segundo de la derecha), Monir (de pie) y unos amigos en la sala Honda de Cuenca en 1972. Fotografía proporcionada por Virgilio Aviado.

Monirul Islam (Islampur, Bangla-Desh, 1943)



Monir (derecha) en Grupo Quince. Fotografía de Luis Pérez-Mínguez.

A su llegada a España, sin ninguna experiencia previa como grabador, coincidió con Virgilio Aviado que estaba en ese momento trabajando como estampador en Grupo Quince. En una entrevista mantenida con el artista Bengalí, éste expresaba con su característico sentido del humor su primer contacto con el aguafuerte: “un compañero de habitación te destroza la vida, yo podría estar pintando pero él me enseñó a grabar. Aprendí a grabar en una pequeña habitación [que compartían], utilizando una caja de desayuno como recipiente para el ácido. Más tarde asistí a la Escuela de Artes Aplicadas y en 1972 obtuve una Matrícula de Honor en la asignatura de Grabado.”⁴³

⁴¹ Según información proporcionada por el propio artista por correo electrónico con fecha del 25 de junio de 2012.
⁴² Para ampliar información sobre Virgilio Aviado consultar su página Web que incluye su biografía, fotografías y textos sobre su obra: <http://www.pandeyaviado.com> [web en línea] [con acceso el 20 de junio de 2012]
⁴³ Monirul Islam. Entrevista con la autora. Madrid, 23 de mayo de 1995.

Durante esos primeros años y coincidiendo con su estancia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Monir realizó varias exposiciones: *Grabados, Esculturas y Dibujos* en Griffie Escoda (1970), *Pro-beneficio de Bangla-Desh* en la Sala del Palacio de Congresos y Exposiciones (1971) y la realizada en la galería Daniel de Madrid (1972) con grabados, acuarelas y óleos.

Su deseo de permanecer en España y sus conocimientos de grabado facilitaron su incorporación en Grupo Quince como estampador en 1973. A través de Virgilio Aviado conoció a Antonio Lorenzo que estaba como jefe de taller en esos momentos y comenzó a estampar obra de Lucio Muñoz junto a Aziz. Su estancia se prolongó hasta 1975.

En el catálogo publicado recientemente por el Consorcio Cultural Fuendetodos con motivo de la exposición de obra gráfica de Monir: *Brumas cálidas*, encontramos un texto que repasa la actividad gráfica desarrollada por el artista desde sus inicios hasta la actualidad, junto a un buen número de obras que reflejan su trayectoria. Coca Garrido, comisaria de la exposición y la autora del texto, destaca con estas palabras la importancia de la participación de Monir en Grupo Quince:

Es el grabado el que le permite sus primeros éxitos y seguir en España en los inicios de los sesenta, cuando se incorpora como estampador al taller de Grupo Quince y es desde esa plataforma que, si no duró mucho tiempo, sí le puso en contacto con la vanguardia de esos años, pues comparte su trabajo con artistas de la talla de Saura, Amadeo Gabino, Lucio Muñoz, Alfonso Fraile, Brinckmann, Rafael Canogar, Alcaín, Juan Romero, Nagel, Nawar, Bonifacio. Por ese entonces dirigía el taller Antonio Lorenzo, con el cual mantiene desde entonces una gran amistad.⁴⁴

Monir fue el responsable de la estampación de los grabados de numerosos artistas entre los que se encuentran: Ricardo Cárdenes (*Objeto flotante*), Brinkmann (*Cabeza*), Mitsuo Miura (*Crisálida*), varias obras de Antonio Lorenzo y del último grabado que realizó Manolo Millares; por nombrar algunos de ellos. Según conversaciones con el grabador sabemos que paralelamente al trabajo de estampación que realizaba en Grupo Quince, seguía investigando en su propia obra, hecho que le permitió exponer regularmente y afianzar su estilo personal. En 1975 fue galardonado en la VI Bienal de Cracovia (Polonia), premio que contribuyó a que fuera cambiando su estatus dentro de Grupo Quince. Comenzaron a editarle algunas de las obras cuyas planchas ya estaban grabadas con anterioridad y finalmente el éxito de las ventas hizo que dejara de estampar para otros y se dedicara sólo a la producción de sus grabados. En el listado de precios que se conserva con de Grupo Quince con fecha obras de Monir tituladas: *los tiempos, La tierra*



Enrique Brinkmann, *Cabeza*, grabado editado por Grupo Quince y estampado por Monir en 1974.

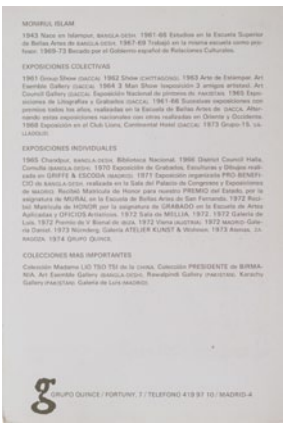


Andrés Nagel, *Manos*, grabado editado por Grupo Quince y estampado por Monir en 1973.



Monir, Don Herbert y Antonio Saura en el taller de litografía de Grupo Quince, 1977.

Fichas-catálogo publicadas por Grupo Quince de las obras editadas de Monir. Anverso con ficha técnica de la obra y reproducción y reverso con el currículum del artista.



Desde su llegada a España, Monir ha ido cosechando numerosos premios y galardones a nivel nacional e internacional y exponiendo en prestigiosas galerías de todo el mundo.

De su extenso currículum, destacamos el Premio Nacional de Grabado otorgado por la Calcografía Nacional de Madrid en 1997 y reseñamos su importante aportación en la enseñanza del grabado en numerosos cursos y foros sobre esta disciplina. Una brillante carrera artística que unida a su extraordinario carácter le ha proporcionado un gran reconocimiento y respeto.

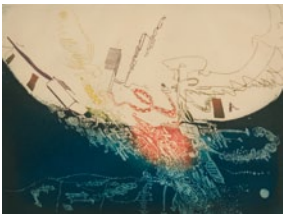
Monirul Islam, *Self Portrait*, 1972.



Niels Borch Jensen (Copenhague, 1952)

Niels Borch llegó a España en agosto de 1974 gracias a Don Herbert con el que había trabajado como ayudante en *Lakeside Studio* (Michigan). Desde joven había sentido gran atracción por el grabado y su primera experiencia fue en el taller de I. Christian Sorensen en Dinamarca. La posibilidad de trabajar en Madrid en una época de lenta apertura cultural y dentro de un entorno artístico favorable, hizo que Niels Borch decidiera quedarse. Su estancia se prolongó hasta el verano de 1976.

Durante ese tiempo se encargó de la estampación calcográfica de numerosas obras. A su llegada a Grupo Quince estaban trabajando Aziz y Monir como estampadores y Rosa Biadiú haciendo sus propios grabados y ayudando a otros artistas a hacer sus planchas. En una entrevista realizada recientemente al editor y galerista danés, éste explica cómo se establecía el reparto de competencias entre las personas que estaban en ese momento en el taller y la importancia de tener un espacio de trabajo y convivencia para los artistas:



Antonio Lorenzo, *Caos en la parte baja*, grabado editado por Grupo Quince y estampado por Niels Borch Jensen en 1975.

Aziz y Monir estaban en 1974 cuando llegué. Aziz lo dejó pronto y Monir estuvo mayoritariamente haciendo su propio trabajo. La distribución de las responsabilidades también era informal. A medida que Monir se dedicaba más a su propia obra, yo iba encargándome más de las ediciones... Denis Long y yo también ayudamos a Don en algunas ocasiones... No parecía haber mucho público interesado en Grupo Quince, pero sí que había un gran entusiasmo en todos los que participábamos, hecho que creo de gran relevancia para muchos artistas.⁴⁶

Durante los tres años de permanencia en el taller estampó obras de Balagueró (*Niagara Falls*), Amadeo Gabino (*Oxidación n° 4*), Antonio Maya (*Sombrero y Mesa*), Leopoldo Nóvoa (*Negro y Beige*), parte de la carpeta de Ernesto Deira *Pantaleón y las visitadoras*

⁴⁶ Niels Borch Jensen. Entrevista con la autora. Junio de 2012. Si no se especifica otras fuentes, las referencias sobre Niels Borch han sido tomadas de la entrevista mantenida a través de correo electrónico gracias a la colaboración de Margarita González y Dan Benveniste.

⁴⁴ Coca Garrido. *Monir. Brumas cálidas*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza y Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 2008. [Catálogo editado con motivo de la exposición realizada en la sala Zuloaga de Fuendetodos (Zaragoza), organizada por el, del 19 de enero al 17 de febrero de 2008.], p. 9-10.

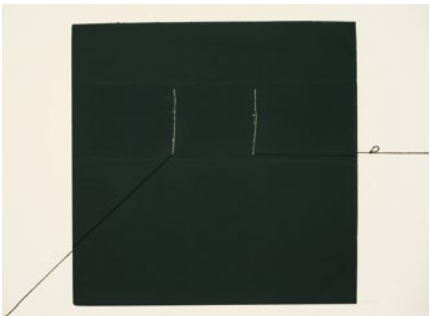
⁴⁵ DOC: 27; 1983. "Listado de precios.1983". Relación de artistas junto al título de las obras y el precio de venta al público. (Las estampas de Monir tenían un precio de 8.000 pesetas.) [Documento proporcionado por Carlos Manzano].

junto a Monir y la carpeta *Bacanal* de José Hernández. En 1976, Niels Borch dejó Grupo Quince y volvió a Dinamarca. En una entrevista mantenida con Dan Benveniste publicada en la revista *Grabado y Edición*, contaba de esta manera el motivo de su decisión:

En España ya no podía seguir siendo “un inocente extranjero”, así que debía pensar si empezar algo nuevo y hacerme un profesional o seguir de juerga por Madrid. Volví a Dinamarca y estudié economía mientras trabajaba además en un taller por las noches. En esa época no quería ni pensar en tener un taller propio, que daba mucho trabajo, prefería tener tiempo libre y trabajar en un taller ajeno.⁴⁷

Con el tiempo, su deseo de trabajar para otros cambió. Niels Borch abrió su propio taller y comenzó a editar las obras de algunos de los artistas daneses con los que colaboraba. Tras una brillante trayectoria, se especializó en grandes formatos y en el desarrollo técnico del fotograbado. Actualmente tiene también una galería en Berlín y otra en Copenhague y en sus talleres trabajan artistas de la talla de Per Kirkeby, Olafur Eliasson, Georg Baselitz o Damien Hirst⁴⁸. Su criterio sobre lo que es la obra gráfica y su visión de las posibilidades artísticas de la técnica, le han llevado a dirigir uno de los mejores talleres de grabado de Europa en opinión de muchos expertos. Su sensibilidad y profesionalidad han acompañado a los artistas con los que ha trabajado, haciendo realidad proyectos extraordinariamente complejos. Su actual posición destacada en el mundo del arte, no le ha impedido valorar sus inicios y por ello queremos concluir este apartado citando las palabras con las que Niels Borch termina la entrevista realizada:

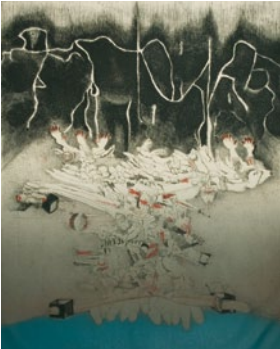
Me considero muy afortunado de haber sido una pequeña parte de grupo Quince y de la generosidad de las personas que lo llevaron a cabo. María Corral, Carmen Giménez y José Ayllón han sido una inspiración hasta hoy. Creo que los tres años que pasé en Madrid fueron realmente importantes para el resto de mi vida.⁴⁹



◀ Leopoldo Nóvoa, *Negro*, grabado editado por Grupo Quince y estampado por Niels Borch Jensen en 1974.



Leopoldo Nóvoa, *Beige*, grabado editado por Grupo Quince y estampado por Niels Borch Jensen en 1974. ▶



◀ Jose Luis Balagueró, *Niagara Falls*, grabado editado por Grupo Quince y estampado por Niels Borch Jensen en 1974.



◀ Denis Long, Ramiro de Undabeytia y Don Herbert en la exposición de Denis Long en la galería de Grupo Quince en 1977. Fotografía de Luis Pérez Minguez.

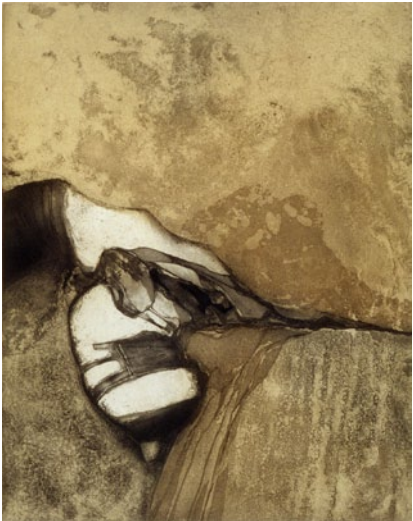
Ramiro de Undabeytia (Madrid, 1952)

Gracias a una entrevista mantenida con el grabador Ramiro de Undabeytia en su estudio, conocemos cuáles fueron las razones que movieron al grabador a incorporarse a trabajar en Grupo Quince:

*Entré en Grupo Quince porque conocía a Antonio Lorenzo, que era en ese momento el director técnico del taller. Con quince años hice mis primeros grabados con él en Cuenca, aunque ya le conocía desde pequeño porque era muy amigo de mi padre. Comencé en Grupo Quince estampando un grabado de Rosa Biadiú. Por aquel tiempo en el taller estaban trabajando Rosa, Monir y Aziz en la parte de calcográfico y con la marcha de Manuel Repila entró Don Herbert para encargarse de la litografía. Yo pasé a ser su ayudante. En aquellos días se estaba estampando la carpeta *Homenaje a Chicharro*.⁵⁰*

Aunque Ramiro de Undabeytia comenzó a trabajar en un primer momento como asistente de Don Herbert en litografía, tras un período corto fuera del taller se incorporó de nuevo en 1977, pero esta vez como ayudante de Óscar Manesi. A partir de ese momento se produjo una combinación de talentos decisiva para llevar a cabo el resto de la obra que editaría Grupo Quince en el taller de grabado calcográfico hasta su clausura.

Francisco Farreras, *Ocre*, grabado editado por grupo Quince y estampado por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia en 1981. ▶



De este modo, Ramiro de Undabeytia junto a Óscar Manesi, estamparon obra de Rafael Canogar, Miguel Ángel Campano, José Guerrero, Antonio Lorenzo, Carmen Laffón, Fernando Zóbel, Francisco Farreras, Gerardo Delgado y un largo etcétera, en un trabajo impecable que dotó a las ediciones de Grupo Quince de una gran calidad.

Como se ha mencionado, en 1979 Ramiro de Undabeytia montó su propio taller junto a Óscar Manesi, compaginando el trabajo con las ediciones cada vez más esporádicas que iban surgiendo en los últimos años de existencia de Grupo Quince. La sensibilidad del grabador pronto comenzó a dar sus frutos en su obra personal que se llenó de objetos cotidianos

alterados de escala y trabajados con la difícil técnica de la mezzotinta. Su personalidad y su obra bien pueden quedar reflejadas en la frase de Eduardo Mendicutti: “Dueño de su oficio, devoto de su mirada, comprometido con su entorno, espoleado por su imaginación, Ramiro de Undabeytia acierta a llegar al fondo de las cosas: la luz de su interior”⁵¹

Desde principios de los años 80, Ramiro de Undabeytia no ha dejado de grabar, exponer y participar en ferias y bienales con notable éxito. Su capacidad de trabajo unido a su depurada técnica y su gran calidad humana le han convertido en una figura de referencia en el grabado actual.

Ramiro de Undabeytia y Óscar Manesi estampando en el taller de Grupo Quince. ▶ Fotografía publicada en el periódico *La Opinión* en el artículo de Mario Merlino titulado “Grupo Quince o la recuperación del grabado”, en septiembre de 1978⁵².



50 Ramiro de Undabeytia. Entrevista con la autora. Madrid, 4 de febrero de 1997.

51 Eduardo Mendicutti en el catálogo *Momentos. Obra Gráfica de Ramiro de Undabeytia* publicado con motivo de la exposición celebrada en junio de 2011 en la Escuela Julián Besteiro de Madrid.

52 Mario Merlino. “Grupo Quince o la recuperación del grabado” *La Opinión*. (Septiembre, 1978): 60-61.

47 “Niels Borch Jensen y Dan Benveniste. Una entrevista entre dos pesos pesados”. En *Grabado y Edición*, nº 34. (Junio 2012): p. 33.

48 Gracias a la colaboración de Don Herbert se organizó una exposición con una selección de obras realizadas en el taller de Niels Borch, con motivo de los II Encuentros de Gráfica OKUPAGRAF 2001 en Pamplona. En el catálogo que recoge dicho encuentro, se incluye un texto breve sobre la biografía de Niels Borch Jensen así como la relación de las obras expuestas. Con motivo de la exposición en el Museo de San Telmo en Donostia-San Sebastián, se editó un catálogo bajo el título de *Panorama Gráfico Internacional. Taller de Niels Borch Jensen*. Dicha publicación recoge el texto de Niels Borch Jensen “El mundo del grabador” con reflexiones muy brillantes sobre el papel del grabador como figura importante en la colaboración para la materialización de la obra gráfica. También se incluye el texto de Anneli Fuchs: “Renacimiento del fotograbado en los países nórdicos durante los años 90”.

49 Niels Borch Jensen. Entrevista con la autora. Junio de 2012.

IV.2.1.3. COLABORADORES

Rosa Biadiú (1972-1977)
Coca Garrido (1976-1978)

Rosa Biadiú (Barcelona, 1944)

La artista Rosa Biadiú fue una persona clave en Grupo Quince. Sus amplios conocimientos sobre la técnica fueron una ayuda inestimable para muchos de los artistas que pasaron por el taller. Formada en *el Politehnic Art School* de Londres y en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, completó sus estudios de la mano de Antoni Ollé Pinell en las Artes del Libro. Allí estudió xilografía y sobre todo aprendió a manejar el buril, técnica de gran dificultad casi en desuso en la actualidad. El artista José Hernández hablaba así de su destreza con la herramienta: “Otra persona muy interesante que trabajó un tiempo en el taller, fue Rosa Biadiú. Nos asombraba a todos con su manejo del buril, trabajando la plancha como si fuera de mantequilla. Yo le decía: *Rosa, ¿no te importa que te mire mientras trabajas?*”⁵³

Rosa Biadiú fue miembro del Grupo Tarot y colaboró con Estampa Popular. Su experiencia en el uso de la mayoría de las técnicas y su manejo del buril propiciaron su entrada en Grupo Quince en 1972, donde comenzó una prolífica producción de obra, al tiempo que ayudaba al buen funcionamiento del taller. Ese mismo año obtuvo una beca de investigación de la Fundación Juan March para trabajar sobre la técnica de fotograbado aplicado a procedimientos calcográficos. Los primeros trabajos realizados por Rosa Biadiú en Grupo Quince fueron siete buriles en combinación con otras técnicas calcográficas, a los que siguieron cinco fotograbados que formaban parte de la investigación de su beca. Su primer contacto con el fotograbado había sido en el curso impartido por Michael Ponce de León en la *Smithsonian Institution* de Madrid en 1971. Allí elaboró con el fotograbado *Contraste en rojo*, posteriormente editado por Grupo Quince⁵⁴. Gracias a otro de los fotograbados realizados en Grupo Quince (*Castilla*), obtuvo el Premio de Grabado de la X Bial de Alejandría en 1974.

Pese a estar trabajando en Grupo Quince casi desde el inicio, sólo se ha encontrado una referencia a la artista dentro de la documentación interna y ha sido en la memoria de actividades de 1973, dentro del apartado: “Artistas con los que se prevé trabajar durante 1974”, donde figura el nombre de Rosa Biadiú junto a la frase “colaboradora del taller y seleccionada para representar a España en la Bial de Alejandría.”⁵⁵ Gracias a la entrevista mantenida con la artista sabemos que no figuraba como colaboradora de una manera oficial, pero eso no dificultó que estampara varias ediciones entre las que se encontraba la carpeta de Ernesto Deira, *Pantaleón y las Visitadoras*, realizada en el año 1974. La lista de obras de Rosa Biadiú editadas por Grupo Quince asciende a casi una veintena a lo largo de ocho años, de lo que puede deducirse el vínculo tan importante que se generó entre la artista y el taller.

⁵³ José Hernández. Entrevista con la autora. Madrid, 28 de enero de 1997.
⁵⁴ Rosa Biadiú. Entrevista con la autora. Madrid, 16 de septiembre de 1995.
⁵⁵ DOC: 10; 03.05.1974. “Memoria de actividades en 1973”.



Diego Lara, Gonzalo Armero y Rosa Biadiú en la exposición de Denis Long en la galería de Grupo Quince en 1977.

Rosa Biadiú, *Plumas*, buril de editada por Grupo Quince en 1979.



Rosa Biadiú, *Dalias*, grabado editado por Grupo Quince en 1973.

Rosa Biadiú dejó Grupo Quince en 1977 aunque eso no fue inconveniente para que dos años más tarde se editaran dos nuevas obras suyas: *Nardos* y *Paisaje*, éste último estampado por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. En 1979 le concedieron una beca del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para realizar una estancia de dos años en Los Ángeles (EEUU). A su regreso, siguió trabajando en el ámbito del grabado y el dibujo, realizando exposiciones y obteniendo varios premios importantes como la Mención de Honor en el II Premio Nacional de Grabado de la Calcografía Nacional en 1994.

Coca Garrido (Madrid, 1950)

Otra de las personas que colaboró activamente en el taller de Grupo Quince fue Coca Garrido. Formada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en 1980 obtuvo la beca del Ministerio de Asuntos Exteriores para realizar una estancia en la Real Academia de Bellas Artes de Roma, donde residió durante dos años asistiendo a cursos de pintura, dibujo, grabado y litografía. A su regreso a España obtuvo el grado de doctor en BBAA por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis: *Goya: de la pintura al grabado. La técnica goyesca del grabado*⁵⁶ y comenzó a publicar y exponer asiduamente.

Su paso por el taller de Grupo Quince coincidió con los dos últimos años de formación en la Escuela de Bellas Artes, entre 1976 y 1978. Allí aprendió todo lo referente a la técnica del grabado de la mano de los profesionales que estaban en ese momento: Óscar Manesi, Ramiro Undabeytia y Rosa Biadiú. Supuso un lugar de aprendizaje y de descubrimiento de las posibilidades que más tarde ampliaría en Italia y que le proporcionaría un bagaje sólido para sus éxitos en años posteriores.

En el listado que se conserva de los precios de las ediciones de Grupo Quince con fecha de 1983, figura la obra *Barcos*, y aunque probablemente no se editaran más trabajos de la artista, su participación fue muy activa y fructífera. En enero de 1983, en la galería de Grupo Quince se presentaron dibujos, grabados y litografías de Coca Garrido, hecho que demuestra que el vínculo contraído personal y profesionalmente permanecía en el tiempo. Este sentimiento quedó reflejado en el texto que Coca Garrido escribió para el I Congreso. *El Arte del siglo XX en Madrid*, organizado por la Asociación Madrileña de Críticos de Arte en 1995:

*Los que, como yo, participamos en aquella época intensa y maravillosa en la que se forjaron y consolidaron muchos ideales y relaciones tampoco lo olvidamos, en lo personal lo recuerdo con especial gratitud y cariño, y a la distancia tal vez podemos valorar mejor su importancia en la interacción grabado-pintura, así como su significación en el panorama del arte español contemporáneo.*⁵⁷

Durante su carrera profesional, Coca Garrido ha compaginado la dedicación al desarrollo de su obra artística personal, junto con la docencia y la investigación. Desde 1987 imparte clases en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y es Profesora Titular de la misma desde 1991. Desde entonces ha participado en un gran número de exposiciones, así como en conferencias, seminarios y cursos especializados.



Coca Garrido en su exposición en la galería de Grupo Quince celebrada en enero de 1983. Foto de Luis Pérez-Mínguez.



Coca Garrido y María Corral en la exposición de la artista en la galería de Grupo Quince celebrada en enero de 1983. Foto de Luis Pérez-Mínguez.

⁵⁶ Coca Garrido. *Goya: de la pintura al grabado. La técnica goyesca del grabado*. Tesis doctoral. Madrid: Facultad de Bellas Artes de Madrid, (UCM), 1989.

⁵⁷ Coca Garrido, “Grupo Quince: Pintores que graban y algo más”, texto incluido en el catálogo de la exposición *Grupo Quince Colección Privada Antonio Lorenzo (1972-1975)*, Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, Diputación provincial de Zaragoza, 2005. p. 19.

V.2.2. LITOGRAFÍA

V.2.2.1. TÉCNICOS LITÓGRAFOS:

Manuel Repila (desde 1971 hasta 1973)

Don Herbert (desde 1973 hasta 1980)

Manuel Repila

Manuel Repila entró a trabajar en Grupo Quince como estampador con fecha del 1 de septiembre de 1971⁵⁸. El maestro litógrafo contaba con una dilatada trayectoria en el ámbito de las artes gráficas, donde había adquirido un profundo conocimiento de los sistemas planográficos. Sus primeros trabajos en la litografía artística se remontaban a los realizados en la madrileña galería Toisón que, como se recordará, fue el lugar dónde Dimitri Papagueorguiu adquirió la prensa y las piedras lito- gráficas que utilizaría en el taller de *Los Parias*. Fue en ese momento cuando el grabador griego, que conocía la valía y profesionalidad de Manuel Repila, le propuso trabajar con él en el nuevo taller, reto que aceptó sin reservas.⁵⁹



Manuel Repila y Dimitri Papa-
gueorguiu en la galería Tórculo.
Fotografía proporcionada por Aris
Papagueorguiu.

Si observamos el recorrido profesional de Manuel Repila a partir de su incorporación al taller de *Los Parias*, veremos cómo se desarrolló siempre vinculado de una forma u otra a los proyectos de Dimitri Papagueorguiu; desde los primeros años en el modesto taller de la calle Ilustración, al ambicioso proyecto de la *Colección Bog de Artistas Grabadores* en el nuevo espacio de Modesto Lafuente. Manuel Repila fue también el responsable de la estampación de las primeras litografías realizadas para el editor y bibliófilo Rafael Díaz-Casariago dentro de la colección *Tiempo para la Alegría*⁶⁰, entre los que se encuentran los libros de los pintores Eduardo Vicente y Daniel Vázquez Díaz.

La precariedad de su situación derivada de las escasas ventas durante el tiempo que tra- bajó con Dimitri Papagueorguiu, desencadenó su marcha del taller de Modesto Lafuente en 1964 al nuevo taller que Rafael Casariago había montado en la calle Ponzano de Ma- drid⁶¹. De este modo, el espacio equipado inicialmente con una prensa litográfica de roble macizo, fue el lugar donde el técnico litógrafo realizaría obras tan relevantes en el ámbito de la bibliofilia como *Oceána* (1971) con once litografías de José Caballero, ilustrando un texto de Pablo Neruda, o *Casidas* (1969), libro compuesto por diez litografías de Manuel Viola junto a un texto de Federico García Lorca.

La amistad que se había fraguado durante años entre Manuel Repila y Dimitri Papagueor- guiu, hizo que este último estimara el talento y la profesionalidad del técnico para propo- ner su incorporación como litógrafo al taller de Grupo Quince. Así pues, tras el verano de 1971 las primeras litografías que se editaron en la calle Fortuny fueron realizadas bajo las manos expertas de Manuel Repila. El primer trabajo que llevó a cabo fue la carpeta *Ópera* con seis litografías sobre piedra del artista José Hernández. En una entrevista mantenida con el artista recordaba de esta manera su trabajo con el maestro litógrafo:

58 DOC: 04. 18.05.1971. "Resumen de la reunión del 18 de mayo de 1971". En la página 2 de dicho documento se especifica "Contratar al Sr. Repila como estampador a partir del 1 de septiembre y un aprendiz a partir del 1 de junio."

59 Aris Alfonso Papagueorguiu García. *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las Artes de la Estampa*. Tesis doctoral. Madrid: Facultad de Bellas Artes, (UCM), 2003. p. 33.

60 El editor y bibliófilo Rafael Díaz-Casariago Fernández (Oviedo, 1927-Madrid, 1995), fue el responsable de la editorial a la que dio su nombre durante treinta y cinco años. Su labor basada en la pasión por los libros, la devoción por la obra gráfica y el rigor en el trabajo, le llevó a crear un taller de litografía y grabado calcográfico para realizar la colección *Tiempo para la Alegría*, compuesta por casi medio centenar de títulos de tiradas limitadas, en la que los textos literarios van acompañados por grabados y litografías numeradas y firmadas por los artistas.

61 Para una completa y exhaustiva información sobre las ediciones de Arte y Bibliofilia de Rafael Díaz-Casariago, consultar la tesis doctoral de Marta Aguilar Moreno *El grabado en las ediciones de Bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960-1990*. Madrid: Facultad de Bellas Artes, UCM, 2005.



José Hernández, dos litografías
pertenecientes a la carpeta *Ópera*
realizadas por Manuel Repila en el
taller de Grupo Quince en 1971.



de Claudio Díaz; *Siempre vivas* de Esperanza Nuere e *Injertos I y II* de Armando Pedrosa.

Robert Smith, *Inside...outside y Be-
droom in the Escorial*, dos litografías
incluidas en la carpeta *Desiderata*
realizadas por Manuel Repila en el
taller de Grupo Quince en 1972.



Un año después de su incor- poración a Grupo Quince, el reconocimiento a la es- pléndida labor desarrollada por Manuel Repila quedó materializado en una expo- sición que se celebró en la madrileña galería Sen⁶⁴. En

la muestra se presentaron obras que el litógrafo había realizado bajo la dirección de Di- mitri Papagueorguiu o de Rafael Casariago en los últimos 14 años, además de aguafuertes de artistas con los que había convivido durante el primer año en Grupo Quince como José Hernández, Lucio Muñoz, Francisco Peinado, Robert Smith, Alfredo Alcain, Antonio Saura y de los estampadores Aziz y Virgilio Aviado.



Rafael Canogar, *El caído*, litografía
sobre piedra realizada por Manuel
Repila en el taller de Grupo Quince
en 1972.

Don Herbert (Detroit, Michigan, U.S.A., 1942)

Don Herbert obtuvo su licenciatura en 1966 en *Morehead State University*. A finales de los años 60 abandonó Kentucky y se trasladó a Los Ángeles donde cursó un programa Máster en Bellas Artes en el *Otis Art Institute*. Le fue concedida una beca para estudiar litografía que le permitió trabajar de asistente del artista californiano Kenneth Price entre 1969 y 1972, a quien reconoce como maestro. Un año más tarde comenzó a trabajar como litógrafo en *Lakeside*, Michigan. Con tal espléndido bagaje se trasladó a España en marzo de 1974.

Trascurridos apenas unos días de su llegada, Don Herbert se incorporó al taller de Grupo Quince como responsable de litografía. Hacía ya unos meses que Manuel Repila había dejado el taller de la calle Fortuny para volver con Casariago. Ese intervalo de tiempo, el

62 José Hernández. Entrevista con la autora. Madrid, 29 de enero de 1997.

63 DOC: 06; 25.02.1972. "Junta general ordinaria de los accionistas de Grupo Quince S.A. a celebrar el 25 de febrero de 1972, en el domicilio social". En el tercer párrafo de la memoria correspondiente al ejercicio de 1971 se expone: "Hemos realizado por encargo de la galería Vandrés una tirada de 75 ejemplares de Bob Smith, con un precio especial por tratarse de una edición fuera de comercio".

64 Catálogo de la exposición *Homenaje a Manuel Repila Soldado Desconocido en el Campo del Arte Gráfico*, en la Galería Sen. Madrid, del 21 al 30 de junio de 1972

grabador Dietrich Mann permaneció unas semanas en las que llevó a cabo la estampación de la litografía de Julio López Hernández incluida en la carpeta *Homenaje a Chicharro*. Encontramos información sobre los inicios de Don Herbert en el taller, en una entrevista mantenida entre José Ángel Artetxe y María Corral publicada en el catálogo de la exposición retrospectiva de la obra de Don Herbert realizada recientemente en Koldo Mitxelena Kulturunea. La que fue directora artística de Grupo Quince explicaba de esta forma cómo se produjo su incorporación:

En 1973, en el Taller- Galería “ Grupo 15”, ante la marcha del jefe de taller Dimitri Papagueorgui, decidimos dividir los talleres de grabado y litografía. En el taller de grabado entró como director Antonio Lorenzo y, dada la avanzada edad del litógrafo en ese momento, Repila, empezamos a buscar un experto en litografía. El artista español, José Luis Balagueró, que había vivido en Chicago, nos habló de un gran litógrafo que había conocido en Estados Unidos. Rápidamente nos pusimos en contacto con Don Herbert, que era el “master printer” [maestro litógrafo] que nos había recomendado Balagueró. Llegamos de inmediato a un acuerdo y Don se integró estupendamente dentro de los que formábamos el grupo.⁶⁵

Según una entrevista mantenida por la autora con el litógrafo en noviembre de 1997⁶⁶, su llegada a España se produjo el 11 de marzo de 1974 a las 6:30 de la mañana. Con una memoria prodigiosa relata cómo, a pesar de haber sido animado por Balagueró, éste no acudió al recogerle al aeropuerto y tuvo que ir a su casa. Tras un breve desayuno le acompañó a Grupo Quince y unos días después estaba trabajando como litógrafo. En la conversación, Don Herbert describía la prensa que había en el taller que hasta hacía unos meses había utilizado Repila: “era una prensa francesa que no servía para nada, con ella hice una litografía de Antonio Saura, después se compró otra alemana muy buena que actualmente utiliza el litógrafo Antonio Gayo”.

Los primeros trabajos que realizó Don Herbert en Grupo Quince fueron la litografía *Henario* de Vicente Ameztoy y otra de Antonio Saura, tal y como consta en la memoria de actividades correspondiente al ejercicio de 1973:

Por otra parte, estas circunstancias han coincidido con la falta de un buen litógrafo, que nos impidió pudiéramos estampar en la prensa, situación resuelta a principios del 74 con la entrada en el taller de Don Herbert, un excelente artista norteamericano que conoce a la perfección esta técnica, como nos ha demostrado con la preparación y estampación de dos piedras de Saura y de Vicente Ameztoy.⁶⁷

Desde el principio Don Herbert entabló muy buenas relaciones con los artistas con los que fue trabajando, llegando a forjar una amistad que en la mayoría de los casos ha perdurado en el tiempo. Podemos constatar este sentimiento en un fragmento de la extensa entrevista publicada en el catálogo *Mano Lenta* anteriormente mencionado. Ante la pregunta de José Ángel Artetxe a Don Herbert sobre los artistas españoles con los que ha trabajado, ésta es la respuesta del litógrafo:

Vicente fue mi primer artista en Madrid, en la Semana Santa de 1974. Y mi primer artis-



Antonio Saura y Don Herbert en el taller de litografía de Grupo Quince en 1977. Piedra litográfica con un dibujo de Saura para la carpeta editada por el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (Chile) con obras de varios artistas. Fotografía de Luis Pérez Minguez.



Alfredo Ameztoy, *Henario*, litografía realizada por Don Herbert en el taller de Grupo Quince en 1974.

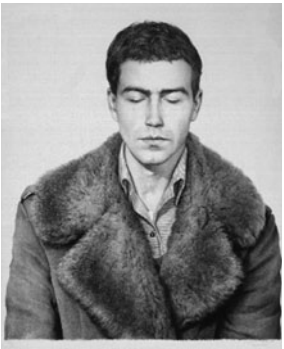
ta en Euskadi años después. Con Vicente tuve una amistad nada más llegar a España. Dos días después con Vicente,... y con Munir igual... Pijuan ha hecho muchas cosas conmigo, era muy amigo mío. Una pena que haya muerto, ¿no? Mompó hizo una cosa y no le conozco bien, pero fue vecino mío. Canogar y yo tenemos una relación de hace muchos años. Y Luis Gordillo es Luis Gordillo. Yo con todos, con Albacete, con Alcolea, con Bonifacio,... con todos los famosos he hecho litografías. Con famosos y con menos famosos.⁶⁸

En la misma entrevista, Don Herbert recuerda la cotidianeidad durante los años que estuvo trabajando en Grupo Quince. En la descripción donde subyace la definitoria personalidad del litógrafo americano en unos años de libertad y dedicación a su trabajo, en una ciudad que ofrecía una considerable actividad nocturna a un joven americano con ganas de vivir intensamente:

Yo salía de “Grupo 15” a las siete de la tarde, iba a la cervecería alemana, bebía no sé cuántos dobles, que valían siete pesetas,...hasta las nueve y media. Luego a cenar hasta las diez y media. Y otra vez a la Alemana hasta las doce y media. Y luego a Milano, al lado de la plaza de Santa Ana,... Hasta después de mi boda, claro. Y hacía la Plaza de Oriente, Club del Arte, teatro, música,... toda la noche. A las seis de la mañana ¿a dónde vas? Al Drugstore. Eran dos, uno en Hortaleza y otro en la calle Serrano. A las siete y media, camino de casa, chocolate con churros. Así, tres veces o cuatro noches a la semana. Y a las ocho y media a “Grupo 15”, otra vez, currando cómo motos.⁶⁹



Claudio Bravo, *Dorso y Frente*, litografías del artista realizadas por Don Herbert en el taller de Grupo Quince en 1977.



En un principio la litografía se hacía sobre piedra. Más adelante fueron sustituidas por planchas para offset que se graneaban en Illescas (Toledo) con diferentes rugosidades apropiadas para trabajarlas como piedras

litográficas. Para el procesado de las planchas y la estampación, Don Herbert contó en un primer momento con la asistencia de Ramiro de Undabeytia al que pasó a sustituir Denis Long hasta 1997. Con la marcha de éste último, el artista chileno Manuel Pérez fue su ayudante hasta que dejó el taller de Grupo Quince en 1980. Don Herbert se quedaba con el B.A.T.⁷⁰ de las litografías editadas y cobraba una cantidad por cada ejemplar estampado.

En 1980, estando todavía Don Herbert trabajando en Grupo Quince, abrió su propio taller de litografía bajo las siglas H. & H. (Hachuel & Herbert). Para dar este paso contó con el importante apoyo de Carmen Giménez ya que le presentó al coleccionista de arte Jacques Hachuel que le ayudaría a instalar un gran espacio dedicado a la litografía, que fue al mismo tiempo su estudio y domicilio. Su marcha quedó registrada en un párrafo incluido en el Acta de la junta general ordinaria y extraordinaria de accionistas de Grupo Quince del 8 de mayo de 1980, en la que María Mayol (Viuda de Valentín Rodríguez), manifestó su “preocupación por la marcha de Don Herbert impidiendo en el futuro el funcionamiento del taller de litografía. María Corral manifestó que Don Herbert no pretendía hacer la competencia, sino dedicarse a pintar y que está dispuesto a seguir trabajando para Grupo Quince cuando se le pida.”⁷¹

⁶⁸ José Ángel Artetxe entrevista con Don Herbert en el Catálogo *Don Herbert. Mano lenta*. 1975-2010. Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura y Euskera. San Sebastián, 2010. p. 130. Con motivo de la exposición también se realizó un vídeo con el título de “El caso Don H”, producido también por la Diputación Foral de Guipúzcoa con guión de J. A. Artetxe y dirección de Okupagrapf. Es un documento gráfico de gran valla ya que muestra a Don Herbert en Arteleku trabajando una litografía, así como manifestaciones del artista sobre su pintura y su trabajo.

⁶⁹ José Ángel Artetxe, op. cit., p. 126.

⁷⁰ B.A.T. o *Bon à Tirer* es la estampa elegida, firmada y fechada por el artista de entre las pruebas de estampación, para utilizarla como modelo o prototipo para el resto de la edición. El papel, las tintas, la presión, los registros y el modo de estampación empleados en el B.A.T. se mantendrá a lo largo de la edición. Esta estampa no está destinada a la venta. Para más información sobre la nomenclatura de las estampas consultar el capítulo VIII.7. “Glosario de términos sobre la edición y nomenclatura de las estampas”.

⁷¹ DOC: 22; 08.05.1980 “Acta de la junta general ordinaria y extraordinaria de accionistas de Grupo Quince”.

⁶⁵ María Corral en una entrevista realizada por José Ángel Artetxe mediante correo electrónico, publicada en el catálogo *Don Herbert. Mano lenta*. 1975-2010. Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura y Euskera. San Sebastián, 2010. p. 159.

⁶⁶ Don Herbert. Entrevista con la autora. Madrid, 28 de noviembre de 1997. Si no se especifican otras fuentes, los datos que figuran han sido obtenidos en dicha entrevista.

⁶⁷ DOC: 10; 03.05.1974. “Memoria de Actividades del ejercicio 1973”. Texto incluido en el punto II dedicado al taller.

El amplio taller situado en la calle Cabeza, en el madrileño barrio de Lavapiés, en un edificio del siglo XVIII propiedad del Marqués de Cubas, albergó a Don Herbert durante años teniendo como vecino al pintor Bonifacio Alfonso. En ese taller se realizarían obras muy relevantes para el ámbito de la litografía en España. Algunas de ellas, como la carpeta de José Guerrero, *Por el color*, editada por Antonio Machón que contiene seis litografías y seis poemas de Jorge Guillén⁷², son un ejemplo de la continuidad de la línea de trabajo que se llevaba en Grupo Quince, así como del conjunto de artistas con los que se trabajaba.⁷³

Las ediciones se sucedían alternadas con los viajes que realizaba para impartir talleres de litografía como profesor invitado en Arteleku y otros centros y facultades de arte⁷⁴. Con el tiempo los desplazamientos a San Sebastián se hicieron cada vez más continuos y a principios de los 90, Don Herbert decidió establecer definitivamente su residencia en la ciudad vasca dejando su taller en manos del litógrafo Antonio Gayo⁷⁵ que había sido su ayudante durante siete años. Como el espacio era muy grande, Don Herbert ofreció a Dan Benveniste la mitad del taller y de este modo el grabador y editor danés comenzó su consolidación en España.⁷⁶

En dicho catálogo también encontramos otra entrevista realizada a Carmen Giménez donde queda reflejado el aprecio que tiene a Don Herbert, la gran valía del litógrafo así como algunos de sus trabajos más destacados:

No había persona en España con el conocimiento de estas técnicas y la profesionalidad que tenía Don Herbert. La llegada de Don supuso un gran paso en el campo de la litografía. Don también estaba acostumbrado a trabajar con artistas. Estampó varias de las carpetas más importantes realizadas en grupo 15 (sic): Proyectos para un paisaje de Joan Hernández Pijuan, El color en la poesía de José Guerrero y una serie de bodegones de Carmen Laffón y Dorso y Frente de Claudio Bravo, entre otros, que eran una maravilla.

Otros artistas con quienes trabajó Don fueron Rafael Canogar, Delgado, Sierra,



◀ José Guerrero, dos de las seis litografías que componen la carpeta *El Color en la Poesía* co-editada por Grupo Quince y Juana Mordó y realizada por Don Herbert en el taller de Grupo Quince en 1975.



◀ Maryan, *Verano y Otoño*, dos litografías de realizadas por Don Herbert en el taller de Grupo Quince en 1975.

◀ 72 Seis poemas de Jorge Guillén y seis litografías de José Guerrero componen esta obra que se presenta en estuche apaisado de 44 x 63 cm. Encuadernado en tela en cuyo interior se alojan textos y litografías. Los poemas fueron doblemente impresos: en reproducción autógrafa (fotograbado en línea) y en caracteres tipográficos Ibarra, sobre papel Rives de 300 gr. Las litografías fueron realizadas en la primavera de 1981 por José Guerrero en el taller H. & H. bajo la dirección de Don Herbert. La edición consta de los siguientes ejemplares: ciento veinticinco numerados del 1 al 125, diez pruebas de artista.

73 Como se verá en el capítulo IV.3.2, dedicado a las carpetas editadas por Grupo Quince, Don Herbert realizó el porfolio *El color en la poesía* del artista José Guerrero en 1975 que incluía seis litografías con textos de Alberti, Lorca, Neruda, Guillén, Kunitz y Ferlighetti, co-editada por Grupo Quince y Juana Mordó.

74 Además de Arteleku, Don Herbert ha impartido cursos en numerosos centros y universidades como: la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco en Bilbao, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, el Centro de Arte Contemporáneo Avore de Oporto en Portugal, la Escuela de Artes y Oficios en Oviedo o La Fundación Joan I Pilar Miró de Palma de Mallorca.

75 En el catálogo *Bonifacio*. En los campos de batalla se incluye un DVD con el documental “Bonifacio. La cicatriz de la pintura” producido por el Círculo de Bellas Artes en el que se puede ver a Bonifacio Alfonso en la actual vivienda de Antonio Gayo junto a la prensa litográfica con la que Don Herbert trabajó en Grupo Quince que Antonio Machón vendió a Bonifacio Alfonso. <<http://www.circulobellasartes.com/mediateca.php?id=2843&keyword=%5C%5C%5C%22Bonifacio.+La+cicatriz+de+la+pintura%5C%22>> [web en línea] [con acceso el 2 de abril de 2012]

76 Dan Albert Benveniste (Copenhague, 1966) se formó en Dinamarca con Niels Borch Jensen y se establece en Madrid donde en la actualidad dirige un importante taller de gráfica y una galería. Para más información consultar el artículo de Enrique González “*Dan Benveniste. La técnica a favor del arte*”. Grabado y Edición, nº 14. (Mayo 2008): pp. 7-11.

*Suarez o Maryan (Pinchas Burstein), artista muy conocido, sobre todo en París y Nueva York que fue muy amigo de Liliana y Marcel Pollack, mis muy buenos amigos y familia.”*⁷⁷

Al igual que la mayoría de las personas que trabajaron en el taller de Grupo Quince, Don Herbert es artista. Desde el principio compaginó su trabajo como litógrafo y su vocación temprana de pintor. Su estancia en Grupo Quince le aportó notables relaciones en el mundo del arte que le permitieron mostrar con regularidad su trabajo. Tras su primera exposición en la galería de Grupo Quince en 1978, trabajó con la madrileña galería Aele (ahora Evelyn Botella), con la que participó en varias convocatorias de ARCO. En la actualidad expone en la galería Altxerri de San Sebastián y su currículum se completa con la organización de diversas exposiciones vinculadas a la gráfica, realizadas gracias a los numerosos artistas y profesionales que ha ido conociendo en este campo y que le tienen en gran estima⁷⁸.

Para concluir el presente apartado aportamos dos testimonios que ponen de manifiesto la encomiable labor realizada por Don Herbert durante más de cuatro décadas en el ámbito de la litografía en España. El primero es del artista Rafael Canogar que realizó tres litografías con Don Herbert en Grupo Quince en 1975: “Don es un gran litógrafo, al mismo tiempo que un gran artista, algo que le distanciará siempre de otros estampadores. Don tiene la capacidad de involucrarse -con mayor sensibilidad- para resolver la obra litográfica de otros artistas.”⁷⁹ Así mismo, terminamos con una frase pronunciada por Carmen Giménez pero cuyo contenido se hace extensible a la mayoría de las personas a las que se ha preguntado para la presente investigación, por el trabajo de Don Herbert: “Si no hubiera venido Don Herbert, no habría habido litografía artística en España. Es único, no hay otro.”⁸⁰



◀ Rafael Canogar, *Foot*, litografía de realizada por Don Herbert en el taller de Grupo Quince en 1975.



◀ Rafael Canogar, *Cuadrado Humano*, litografía de realizada por Don Herbert en el taller de Grupo Quince en 1975.

◀ 77 Carmen Giménez en una entrevista realizada por José Ángel Artetxe mediante correo electrónico, publicada en el catálogo Don Herbert. *Mano...*, op. cit., p. 172.

78 Gracias a la colaboración de Don Herbert se organizó una exposición con una selección de obras realizadas en el taller de Niels Borch Jensen, con motivo de los *II Encuentros de Gráfica OKUPAGRAF* 2001 en Pamplona. En el catálogo que recoge dicho encuentro, se incluye un texto breve sobre la biografía de Niels Borch así como la relación de las obras expuestas. Con su colaboración también se organiza en 1988 la exposición- homenaje al litógrafo “El artista desnudo” en Arteleku con 22 litografías de artistas que han trabajado con Don Herbert entre los que se encuentran: Andrés Nagel, Marta Cárdenas y Ramón Zuriarrain.

79 Rafael Canogar en una entrevista realizada por José Ángel Artetxe mediante correo electrónico, publicada en el catálogo Don Herbert. *Mano...*, op. cit., p. 149.

80 Carmen Giménez. Entrevista con la autora. Madrid, 10 de junio de 1996.

IV.2.2.2. ESTAMPADORES:

Denis Long (desde 1974 hasta 1977)

Manuel Pérez Collado (desde 1978 hasta 1980)

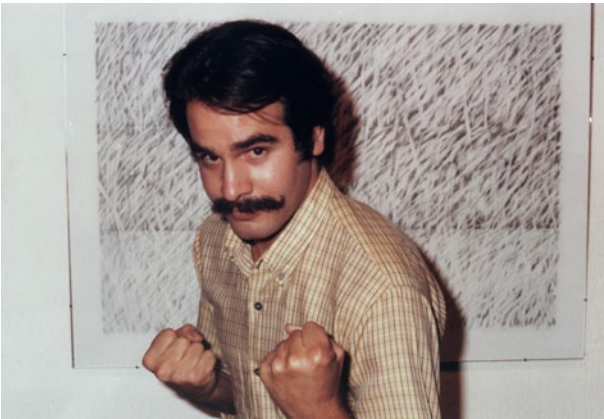
Denis Long (San Francisco, Ca., U.S.A., 1951)

El artista Denis Long se estableció en Madrid en 1973 tras estudiar en la Universidad de California en Berkeley y en Santa Cruz, en la Escuela de Artes y Oficios de Oackland y cerámica en *Big Creek Pottery*. Con conocimientos de grabado, aunque sin ninguna experiencia previa en el campo de la litografía, entró en Grupo Quince como ayudante de estampación de Don Herbert en 1974. En ese momento en el taller estaban trabajando Monir, Aziz y Rosa Biadiú en grabado calcográfico y el ritmo acelerado en que se sucedían las ediciones demandó la ayuda de un nuevo estampador en la prensa litográfica, que pudiera también asistir en la enmarcación, colocación y otros aspectos rutinarios en el funcionamiento de un taller y una galería. Empezó tan sólo trabajando por las tardes y con el tiempo fue incrementando su dedicación que compaginaba con la creación de su propia obra.

Denis Long entró en Grupo Quince por Don Herbert y junto a él estampó obras tan importantes como la carpeta de litografías de Joan Hernández Pijuan: *Proyectos para un paisaje* (1976) y *El color en la poesía* del pintor José Guerrero, así como litografías de Rafael Canogar, *Cuadrado Humano* (1975) y *Dorso* (1875); de Andrés Nagel, *Perros 2* (1976); de Maryan, *Verde* (1975); de Florencio Galindo, *Lazos* (1975), etc. Aunque su estancia no se prolongó durante mucho tiempo, sus trabajos como artista también interesaron a los directivos de Grupo Quince ya que decidieron dedicar una exposición a su obra en 1977, año en que dejó el taller y se estableció por su cuenta. A partir de ese momento, ha mostrado su obra en diversas salas y galerías destacando sus exposiciones en la galería Antonia Puyó de Madrid con la que trabaja desde 1998 y con la que ha participado en varias convocatorias de ARCO.

Es probable que en esos años de colaboración en Grupo Quince surgiera la inquietud que movió a Denis Long a trabajar como editor de obra gráfica. En 1977, cuando dejó el taller de estampación continuó colaborando con proyectos de grabado, unas veces estampando obra de otros artistas y otras actuando como editor. Es importante destacar las obras que entre 1977 y 1979 realizó para Antonio Lorenzo en las que la profesionalidad del grabador quedó de manifiesto en las estampas *Pantalla móvil* o *Signos de pantalla*, editadas por la Fundación Juan March y la galería Kreisler, respectivamente. Estos trabajos y otros que realizó para Antonio Lorenzo demuestran la confianza que éste tenía en la profesionalidad de Denis Long⁸¹. La colaboración entre ambos se dilató durante muchos años en los que la confianza y la amistad dieron como fruto importantes proyectos, algunos de ellos incluso con la participación de Denis Long como editor.

81 En el catálogo: José J. Bakedano y Antonio Lorenzo. *Antonio Lorenzo. Obra Gráfica* (1959-1992) Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992; figura la totalidad de la obra gráfica realizada por Antonio Lorenzo (fotografía de la obra junto a la ficha técnica) hasta ese momento, y podemos apreciar la numerosa obra estampada por Denis Long.



Denis Long en la inauguración de su exposición en la galería de Grupo Quince en octubre de 1977. Fotografía de Luis Pérez-Minguez.



Denis Long, Joan Hernández Pijuan y Don Herbert (de izquierda a derecha) en la inauguración de Joan Hernández Pijuan en Grupo Quince de la carpeta *Proyectos para un paisaje* en febrero de 1977. Fotografía de Luis Pérez-Minguez.



Joan Henández Pijuan, litografía perteneciente a la carpeta *Proyectos para un paisaje* de editada por Grupo Quince y ralizada por Don Herbert y Denis Long en 1977.



Andrés Nagel, *Perro atropellado II*, litografía de realizada por Don Herbert y Denis Long en el taller de Grupo Quince en 1974.

Entre sus primeros proyectos destacamos el que llevó a cabo con el artista José Hernández colaborando en la maquetación, diseño y estampación de la carpeta *Une Saison en Enfer*, que con un texto de Arthur Rimbaud, fue editada por Carmen Giménez en 1981. Su consolidación como editor llegó en 1986 con la realización de la colección *Carpetas Negras*, proyecto que contó con la participación de los artistas: Andrés Nagel (*Las partes del Mundo*), José Hernández (*Bestiario*), Monir (*Bolaka*), Julio Zachrisson (*Conejo Muleto*), Alfonso Fraile (*A*), Mitsuo Miura (*Hako*), Antonio Lorenzo (*Piloto de pruebas*), Fernando Bellver (*A E I O U*), Carlos González (*Cinco fragmentos*) y el propio Denis Long (*Intervalo*)⁸². La edición y la encuadernación de los porfolios fueron realizadas de manera impecable, en un trabajo que refleja una enorme dedicación y profesionalidad. Sin embargo, no obtuvo la respuesta del público que se hubiera podido esperar. En palabras del propio artista: “tardé 4 años en ganar el dinero necesario para realizar el proyecto, dos

años para llevarlo a cabo y finalmente no podía venderlo. Como editor puedo trabajar, pero no como vendedor.”⁸³ La edición completa de las 10 carpetas fue exhibida en la Universidad de Salamanca en 1987. En el catálogo publicado con motivo de dicha muestra se incluía una breve introducción escrita por Denis Long en la que expresaba los dos criterios que le habían movido a la elección de los artistas. Éstos eran, en primer lugar su condición de pintores-grabadores y en segundo lugar sus valores humanos.⁸⁴

Son pocos los artistas que acometen la difícil empresa de editar obra gráfica, hecho que podemos calificar de enriquecedor y arriesgado. En palabras del propio Denis Long “la idea de poder elegir los pintores con los que quieres trabajar, participar desde el principio en la gestación y desarrollo de los proyectos del artista, acometer también la estampación y presentación de las obras y finalmente darles salida en el mercado de arte, es un gran reto; que puede resultar en ocasiones extremadamente duro para una sola persona.”⁸⁵ A pesar de todo, Denis Long ha seguido trabajando en otros proyectos editoriales como el que realizó durante cinco años ilustrando varios textos de cinco poetas importantes.⁸⁶

Simultáneamente a las ediciones, Denis Long ha trabajado de estampador para un gran número de artistas, aunque por su condición de pintor-grabador, las colaboraciones han ido más allá de la mera estampación. Por ejemplo, participó en la ejecución de los dos únicos grabados que realizó el pintor Díaz Caneja y en los últimos grabados de Alfonso Fraile. En palabras del propio Denis Long: “fue una experiencia única, Caneja vivía aquí al lado, yo iba con la plancha a su casa porque él no podía subir y bajar las escaleras, tenía 80 años. Trabajábamos sobre la matriz y conversábamos, yo regresaba con una copia y seguíamos trabajando. Con otro pintor con el que tuve la gran suerte de trabajar fue Alfonso Fraile. Trabajamos todas las tardes durante los tres últimos años de su vida.”⁸⁷

Desde 1980 tiene un nuevo espacio situado en la calle Olid de Madrid donde lleva a cabo sus proyectos editoriales y, al igual que sucediera en grupo Quince, mantiene un espacio dedicado a las exposiciones de las obras de los artistas con los que trabaja⁸⁸. Estas actividades las compagina con la realización de su obra personal que abarca la escultura,

82 Cada carpeta contiene cinco grabados realizados por el artista sobre planchas de zinc (o cobre) de 18 x 12,5 cm estampados por Denis Long sobre papel Velin Arches (250 gr, 38 x 28 cm), en Madrid. La edición consta de 25 ejemplares.

83 Denis Long en entrevista con la autora. Madrid, 23 de agosto de 1996. Si no se especifica otras fuentes, las referencias e información sobre el artista han sido tomadas de la entrevista mantenida en el estudio del artista en la calle Carranza de Madrid.

84 Introducción del catálogo realizado con motivo de la exposición de las diez carpetas editadas por Denis Long. *Carpetas negras*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1987. [La exposición está dedicada a Jesse Fernández, fallecido en marzo de 1986.]

85 Denis Long. Entrevista con la autora, Madrid, 23 de agosto de 1996.

86 Los títulos son: “Para oír su voz” de Juan Malpartida; “La Retama” de Andrés Sánchez Robayna; “Zipangu” de Charles Tomlinson; “Si hay que tener” de José Miguel Ullán y “Pilares” de Octavio Paz. Los textos han sido compuestos e impresos por Julio Soto Impresor, S. A., Torrejón de Ardoz, en marzo de 1993. Los grabados han sido realizados sobre planchas de zinc, 18 x 12,5 cm y estampados sobre papel Velin Arches 160 gr, 25 x 38 cm por el artista en Madrid. Cada edición consta de 47 ejemplares distribuidos de la siguiente forma:35 ejemplares numerados del 1/35 al 35/35; 5 ejemplares (Prueba de Artista), numerados del P.A. 1/5 al P.A. 5/5; 5 ejemplares numerados en romanos del I/IV al V/V; 2 ejemplares (Prueba de Exposición), numerados del P.E. 1/2 al P.E. 2/2

87 Denis Long. Entrevista con la autora, 1996.

88 Para una mayor información sobre el taller y las obras editadas por Denis Long, consultar su página Web: <<http://www.edicionesdenislong.com>> [web en línea] [con acceso el 22 de abril de 2012]

la pintura y el grabado con un lenguaje geométrico y constructivo⁸⁹. Actualmente está asociado a la grabadora Mela Ferrer⁹⁰ y si repasamos al listado de artistas con los que ha trabajado, observamos que algunos de ellos realizaron obra en Grupo Quince, como Rosa Biadiú, Joaquín Capa, Luis Gordillo, Francisco Farreras, Mitsuo Miura, Antonio Lorenzo, Marta Cárdenas, José Hernández o José Guinovart.

El primer proyecto que lleva a cabo conjuntamente con Mela Ferrer, es una colección que consta de cuatro libros que contienen cinco grabados y un texto creativo y singular elegido por los artistas, finalizado y presentado en su propia galería en 2007. El proyecto que lleva por título: *Una nueva colección*, cuenta con las obras de Andrés Nagel, Cristina Iglesias, Enrique Brinkmann y Alfredo Alcain⁹¹. A éste le sigue *Colección X5*, presentado en Estampa 2010, en la que nuevamente cinco artistas ilustran con cinco grabados acompañando varios textos de escritores tan importantes como Fernando Pessoa o Mark Twain.⁹²

Manuel Pérez Collado

Del artista chileno Manuel Pérez Collado no se ha encontrado prácticamente ninguna información. Tan sólo sabemos que se licenció en Expresión Gráfica en la Universidad de Chile y que se trasladó a España donde trabajó como ayudante de Don Herbert en Grupo Quince desde 1978 hasta que ambos dejaron el taller en 1980. Su colaboración con el litógrafo norteamericano se prolongó durante cuatro años más en el taller H. & H., y finalmente su estancia en España tuvo un final trágico que le obligó a regresar su país⁹³.

Durante los años que permaneció trabajando como asistente de litografía, realizó varias exposiciones, dos de ellas en la galería de Grupo Quince en los años 1979 (*Dibujos*) y 1984 (*Collages*). Tenemos constancia de una tercera exposición celebrada en la madrileña galería Ovidio, de la que el crítico de arte Fernando Huici escribió:

El grueso de la exposición está formado por construcciones -autónomas unas, otras enmarcadas en cajas- elaboradas todas a partir de maderas y materiales de desecho, en la línea de esos objetos inverosímiles que compartieron dadaístas y constructivistas. Con-

89 Para mayor información sobre la obra de Denis Long, consultar el catálogo publicado con motivo de su exposición *De la geometría a la música*, organizada por el Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón en 2009. El catálogo reproduce un gran número de obras e incluye un texto escrito por Mercedes de Miguel Sánchez en el que describe la esencia de la obra de Denis Long.

90 Mela Ferrer (Madrid, España, 1960). Artista, pintora, grabadora, estampadora, se incorpora desde 2007 en todos y cada uno de los proyectos de Ediciones Denis Long. Con una sólida formación académica, graduada en la escuela de Artes y Oficios de Madrid, en la especialidad de grabado calcográfico y licenciada en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando en la especialidad de grabado calcográfico, expone desde 1984 en distintas galerías españolas y extranjeras. Su obra se considera heredera del formalismo abstracto y el lirismo geométrico.

91 Los libros de la colección tienen cinco grabados y un texto literario cada uno: Alfredo Alcain - texto de Ángel Crespo, "Definiciones"; Enrique Brinkmann -texto de Raymond Carver, "Una cosa más"; Cristina Iglesias -texto de Martín Hoyerzabal, "Liburu hau da itxasoco nabigacionecoa"; Andrés Nagel -texto anónimo, "W-GGTA+GA" Todos los grabados están realizados por el artista sobre planchas de zinc (o cobre) de 18 x 12,5 cm en papel Velin Arches de 160 gr (25 x 38 cm). La edición se presenta encuadernada a la manera de la tradición japonesa, con medidas de 25 x 19,5 cm. La estampación y el diseño son llevados a cabo por Denis Long y Mela Ferrer en Madrid. Cada edición consta de 52 ejemplares distribuidos de la siguiente forma: 35 numerados del 1/35 al 35/35; 4 pruebas de artista del 1/4 PA al 4/4PA; 3 numerados en romano del I/III al III/III. Todos los libros están firmados y numerados por el artista.

92 Los libros de la Colección X5 contienen las obras de los siguientes artistas: Francisco Farreras, con una frase de Fernando Pessoa; Mela Ferrer, con el poema "Una página, un jardín", de Jordi Doce; Mari Puri Herrero, con un poema de Emily Dickinson; Mariana Laín, con cinco frases de Mark Twain; Mercedes Lara, con un cuento popular japonés. La edición se presenta con medidas de 33 x 25 cm y cada edición consta de 35 ejemplares: 25 numerados del 1/25 al 25/25; 3 (pruebas de artista) del 1/3 PA al 3/3 PA; 5 numerados en romanos, del I/V al V/V. Todos los libros están firmados y numerados por el artista.

93 Según Óscar Manesi en la entrevista mantenida con el grabador, Manuel Pérez tuvo algún acceso de demencia y tras un hecho desafortunado tuvo que volver a su país.

Denis Long y María Corral en la inauguración de la exposición de Denis Long en la galería de Grupo Quince en octubre de 1977. Fotografía de Luis Pérez-Minguez.

En el presente epígrafe hemos querido mencionar algunos de los proyectos editoriales más relevantes llevados a cabo por Denis Long, con el objeto de dejar constancia de que Grupo Quince permitió el desarrollo de las personas que allí trabajaron, promoviendo exposiciones de sus obras y provocando, de alguna manera, e incluso con colaboraciones posteriores que ayudaron a su consolidación en el mundo profesional, con proyectos muy relevantes para la gráfica. Queremos destacar sobre todo lo que supuso Grupo Quince de lugar de aprendizaje y enriquecimiento personal para la gran mayoría de las personas que allí trabajaron.

Anverso y reverso de la invitación para la exposición de dibujos de Manuel Pérez Collado inaugurada el 31 de enero de 1979 en la galería de Grupo Quince.



IV.2.3. SERIGRAFÍA: ABEL MARTÍN, TALLERES GIMÉNEZ-ESPINOZA E IBEROSUIZA

Grupo Quince no estaba equipado para la estampación de serigrafía, sin embargo comenzó a editar obra realizada mediante este procedimiento gráfico a través de la colaboración con otros talleres. Las primeras serigrafías editadas pertenecían a varias carpetas de Antonio Saura que habían sido iniciadas años antes en el taller del serígrafo Abel Martín: *The King: Retratos imaginarios de Felipe II, Le chien de Goya, y Rembrandt*.⁹⁴

Cuando Grupo Quince comenzó a editar las carpetas de serigrafías de Antonio Saura, el artista ya había realizado algunas otras ediciones mediante esta técnica con Abel Martín para René Bertholo de París en 1960, la Galería Van de Loo de Munich, con motivo de la exposición que se celebró en diciembre de 1968 y dos serigrafías para el Círculo Gráfico Europeo de Ámsterdam. A parte de estas cuatro ediciones sueltas, es importante mencionar que en 1962 abordó su primera carpeta importante con textos de José Ayllón con diez serigrafías agrupadas bajo el nombre de *Diversaurio*.⁹⁵

Se ha considerado de interés dentro de la presente investigación, realizar un breve recorrido de la trayectoria de Abel Martín (Teruel, 1931 - Madrid. 1993), ya que como veremos fue el responsable junto a Eusebio Sempere del comienzo de la serigrafía artística en España. Los inicios de Abel Martín como serígrafo se remontan al año 1958 durante un viaje a París. Es allí dónde conoció a Eusebio Sempere⁹⁶ y gracias a él empezó a colaborar con el pintor y serígrafo cubano Wilfredo Arcay con el que Sempere había estado tra-

94 Fragmento del artículo firmado por Fernando Huici "El pintor chileno Pérez Collado presenta su universo fantástico", publicado en *El País*, el jueves 11 de marzo de 1982.

<http://elpais.com/diario/1982/03/11/cultura/384649203_850215.html> [web en línea] [con acceso el 25 de abril de 2012]

95 Información sobre Manuel Pérez Collado: <<http://www.emol.com/especiales/neruda/20000106.htm>> [web en línea] [con acceso el 25 de abril de 2012]

96 Para una mayor información sobre las carpetas de Antonio Saura editadas por Grupo Quince consultar el capítulo IV.3.2. "Carpetas editadas por Grupo Quince".

97. Contrariamente a lo que consta en catálogos editados con anterioridad a 1984 y a la información que aparece en el colofón, la carpeta *Diversaurio* está estampada por Abel Martín, tal y como consta en el catálogo de Mariuccia Galfetti y Jean Frémon. *Antonio Saura: La obra gráfica, 1958-1984. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985*. [Siendo Carmen Giménez la directora de exposiciones].

98 En 1948 Eusebio Sempere consiguió una Beca del Sindicato español Universitario (SEU) para estudiar en París. Allí conoció a Salvador Victoria, Eduardo Chillida y Pablo Palazuelo y entró en contacto con artistas de la talla de Braque, Kandinsky, Klee y sobre todo con la obra de J. Arp, V. Vasareli, J. Soto, que influirían decisivamente en su trabajo. En 1949 se instaló en la Casa de España de la Ciudad Universitaria y comenzó a visitar museos, galerías y a perfeccionar la técnica de la serigrafía que enseñará a Abel Martín y que utilizará frecuentemente en años posteriores.

bajando⁹⁹. A su regreso a España dos años más tarde, comenzaron a realizar serigrafías para artistas como Lucio Muñoz, aunque en unas condiciones bastante precarias, ya que carecían de los materiales adecuados. Poco a poco el listado de pintores atraídos por la atractiva técnica fue aumentando, sobre todo en torno a los artistas vinculados con el Museo de Arte Abstracto de Cuenca : Manolo Millares, Antonio Lorenzo, Manuel Mompó, José Guerrero, Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Fernando Zóbel y Antonio Saura.

Con el tiempo Abel Martín se especializó en la técnica y Eusebio Sempere se dedicó plenamente a la realización de su obra plástica, hecho que como expresa el propio artista sucedió de manera tardía: “Comencé a exponer en España y en Madrid, y la gente empezó a conocerme. Pero de esto hace muy poco. Unos tres o cuatro años. Hasta entonces aún tenía que vivir de las serigrafías que yo tiraba para otros artistas... , Hasta hace muy poco, si.”¹⁰⁰ A partir de 1972, Abel Martín abandonó sus escasas incursiones en la producción de su propia obra para dedicarse a la realización de serigrafías para otros artistas pero sobre todo a la obra de Eusebio Sempere, al que estuvo vinculado hasta el final de su vida¹⁰¹.

Para finalizar este apunte sobre el trabajo de Abel Martín, quisiéramos destacar la concepción que tenía de su trabajo y el valor que otorgaba a su parte del proceso como profesional que buscaba la perfección en el resultado con el sentimiento de ejercer bien su oficio sin considerarlo arte:

*Reducir la gama. Las sedas preparadas. La parquedad es la medida. También a punto unos botes con pintura. Elegidos los colores. Trabajar de pie. El papel preciso. Se aprecia el tacto. Tirada de doscientos ejemplares. Quince colores. Dos grapas clavadas en la mesa, delimitan la extensión. Trabajar de pie. Ver que la prueba es buena y que se ajusta. Probar. Tres mil pasadas de rasqueta. Mil veces la paciencia a prueba. Oficio.*¹⁰²

De este modo comienza la entrevista realizada al serígrafo Abel Martín recogido en el nº 17 de la revista Guadalimar. El siguiente párrafo comienza con las siguientes palabras: “Sólo eso. ¿Para qué habría de añadir algo que no dejaría de ser literatura? Sé mi oficio. Detrás no hay nada.”

Además de las tres carpetas mencionadas, Antonio Saura realizó tres últimas serigrafías para Grupo Quince: *Cocktail party*, *Concilio* y *Catedral*. Las obras sobre papel fueron realizadas en los años 60 y fueron trasladadas casi literalmente sobre las pantallas de seda en el año 1970. Esta vez la persona encargada de llevar a cabo la estampación fue Lola García en el taller Giménez-Espinoza de Valencia.

También el taller Giménez-Espinoza en 1972 se realizaron 4 serigrafías de Darío Villalba con el título *Mani-*

99 En 1955 gracias a *Loló Soldevilla*, Eusebio Sempere conoció a *Winifredo Arcay*, pintor y serigrafista cubano que trabajaba como tal para la emblemática galería Denise René. *Winifredo Arcay* le propuso trabajar con él y aprender, así, la técnica de la serigrafía. Se trataba de una ocasión privilegiada para conocer de cerca otros pintores. Sempere, aquellos años, pudo reproducir a *Vasarely*, *Mortensen*, *Arp* y *Bloc*.
Información extraída de la página Web de Eusebio Sempere: <<http://www.eusebio-sempere.com/proceso-creativo/iniciacion-1950-1958/inicio-de-la-tecnica-serigrafica>> [web en línea] [con acceso el 5 de junio de 2012]

100 Andrés Trapiello. Entrevista mantenida con Eusebio Sempere. *Rayuela*. (1977). Nº 9 de la Colección Maniluvios: p. 88.

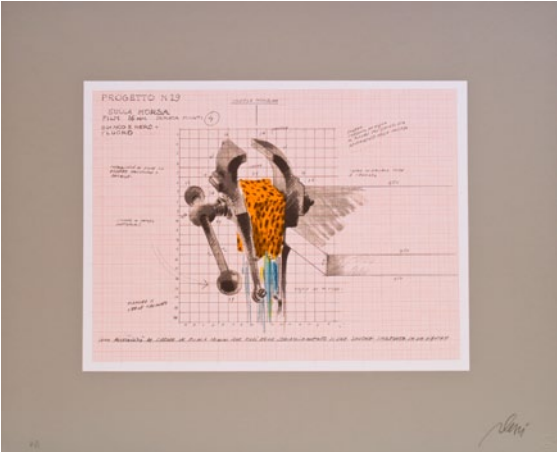
101 Tras la muerte de Eusebio Sempere en 1985, Abel Martín se dedicó a mantener el legado del pintor mediante la divulgación de su obra a través de exposiciones, libros y catálogos.

102 Entrevista al serígrafo Abel Martín sobre su trabajo. “Abel Martín, la serigrafía, sólo oficio”. Guadalimar, nº 17. (10 de noviembre de 1976): pp. 62-63.

pulaciones y 3 serigrafías de Joaquín Mouliáa de la serie *Prisma triangular*¹⁰³. Trascurridos dos años de estos trabajos, Grupo Quince editó una última carpeta en serigrafía, en lo que fue uno de los proyectos más destacados de todos los abordados a lo largo de su trayectoria: *Rapporto sull’acqua* de Fabrizzio Plessi.¹⁰⁴



Darío Villalba, *Manipulaciones bélicas*, serigrafía realizada en el taller Giménez-Espinoza y editada por Grupo Quince en 1972.



Fabrizzio Plessi, *Doccia al flouero*, serigrafía incluida en la carpeta *Rapporto sull’acqua*, realizada en el taller Giménez-Espinoza y editada por Grupo Quince en 1974.

Un último taller trabajó estampación de la serie *For-Naranja, Azul y Verde* de

para Grupo Quince en la *mas imposibles* (*Salmón*, José M^a Iturralde en 1974¹⁰⁵.

Este taller fue Ibero-suiza, en el que el artista ya había trabajado en otras ocasiones, también ubicado en la ciudad de Valencia y dirigido por Francisco López Díaz y José Llopis.

No se realizaron más ediciones, que conozcamos, mediante la serigrafía y probablemente estos proyectos respondieron más a acciones puntuales destinadas a encargos o a la intención de trabajar con artistas que ya tenían una experiencia previa con la técnica, como fue el caso de José M^a Iturralde. Estas series y carpetas gozaron de una calidad técnica y artística muy destacada ya que tanto Abel Martín como los talleres mencionados estaban trabajando asiduamente con artistas, confiriendo a las obras ese marcado carácter plástico, alejado de la serigrafía industrial.



José María Yturralde, *Forma imposible salmón*, serigrafía realizada en el taller Ibero-suiza y editada por Grupo Quince 1974.

103 Para ampliar la información sobre la serie *Manipulaciones* de Darío Villalba y *Prisma triangular* de Joaquín Mouliáa consultar el capítulo IV.3.3. “Series editadas por Grupo Quince”.

104 Para ampliar la información sobre la carpeta *Rapporto sull’acqua* de Fabrizzio Plessi consultar el capítulo IV.3.2. “Carpetas editadas por Grupo Quince”.

105 Para ampliar la información sobre la serie *Formas imposibles* de José M^a Yturralde, consultar el capítulo IV.3.3. “Series editadas por Grupo Quince”.

IV.3. ACTIVIDAD EDITORIAL

IV.3.1. CARACTERÍSTICAS DE LAS EDICIONES

- La edición. Limitación de la tirada.
- La edición de las carpetas
- Co-ediciones con las galerías madrileñas: Vandrés, Juana Mordó, Aelee, Theo y Egam.
- Encargos: Carpeta *A la Resistencia Chilena* y regalos de empresa y Navidad
- Material: planchas de zinc y de cobre (grabado calcográfico); piedras y planchas de aluminio (litografía); papel (papel especial, sello seco, filigrana Gripo Quince) y tintas.

La edición. Limitación de la tirada.

En el momento en que Grupo Quince comenzó su actividad en el campo de la gráfica no había otras editoras en Madrid que estuvieran realizando un trabajo similar. La posibilidad de realizar la obra completa en los talleres y que pudiera ser expuesta y comercializada por la misma empresa, ofrecía grandes ventajas tanto a los artistas como a los aficionados al arte gráfico. Como hemos visto en capítulos anteriores, el planteamiento inicial de Grupo Quince fue establecer un lugar donde los artistas pudieran experimentar y aprender al tiempo que se ofrecía al público obra a precios asequibles.

Los talleres de Grupo Quince estaban preparados para la edición de grabado calcográfico y litografía. Ya sabemos que la obra gráfica posibilita la edición de un número determinado de ejemplares procedentes de una matriz y que el número de estampas idénticas dependerá de diversos factores. En el caso de Grupo Quince, inicialmente se estableció un máximo de 75 ejemplares, tal y como constaba en el catálogo que se publicó con motivo de la primera exposición realizada con obra editada por Grupo Quince, en la galería Huts de San Sebastián¹.

Tras el estudio pormenorizado de casi la totalidad de las ediciones realizadas a lo largo de los más de diez años que Grupo Quince se mantuvo activo, comprobamos que esta máxima no se cumplió de forma rigurosa. Si bien es verdad que las primeras ediciones solían oscilar entre los 60 y los 75 ejemplares venales, poco a poco las consideraciones específicas de cada obra y de cada artista hicieron que el número de la edición pudiera alcanzar hasta los 100 ejemplares. Excepcionalmente encontramos ediciones que superaron este número, como es el caso de la serie de cuatro serigrafías del artista José María Yturralde de las que se estamparon 300 ejemplares en 1974. El caso opuesto lo hallamos en algunas de las obras editadas de Rosa

Biadiú como *Estudio sobre hojas* (1972) y *West Flowers* (1973), de las que tan sólo se realizaron 15 ejemplares.



José María Yturralde, *Forma imposible verde*, 1974. Serigrafía. Edición de 300 ejemplares.

Rosa Biadiú. *Estudio sobre hojas*, 1972. Butil y resina. Edición de 15 ejemplares.



▶

◀

▶

▶

▶

▶

▶

▶

▶

▶

▶

▶

▶

▶

▶

▶

⤴ José Ayllón, Coca Garrido y Niels Borch Jensen en el taller de grabado calcográfico de Grupo Quince, 1976.



⤴ Carmen Laffón, aguafuerte incluido en la carpeta conmemorativa del bicentenario del Banco de España, 1982. Edición de 200 ejemplares.



⤴ Joan Hernández Pijuan. Suite extraordinaria de cuatro planchas incluida en la carpeta *Proyectos para un paisaje*, 1976.

La edición de carpetas

En ocasiones parte de la edición se numeraba con números romanos para poder vender esas estampas como ejemplares sueltos o para el autor y/o el editor. Un ejemplo de esto lo encontramos en la carpeta de serigrafías de Fabrizio Plessi, *Rapporto sull'acqua* de la que se editaron 100 ejemplares a los que se sumaron 20 más para el artista y los editores, tal y como constaba en la justificación de la tirada incluida en el interior del porfolio. Así mismo, en el caso de las dos carpetas de Antonio Saura: *The king, cuatro retratos imaginarios de Felipe II* y *Le chien de Goya*, se editaron 60 ejemplares y se realizaron 20 estampas más para comercializarlas individualmente. También se optó por esta fórmula en la carpeta *Libro a cuatro* realizada en 1978 de la que se realizó una edición de 30, y demás se estamparon 20 ejemplares más de cada grabado, numerados con números romanos.

Como hemos visto, las ediciones limitadas de las carpetas variaban sobre todo en función de la técnica y el número de estampas que integraban el proyecto, las posibilidades de comercialización o los requerimientos del artista. Cada uno de los proyectos exigía establecer los ejemplares venales que iba a contener la edición para que el valor económico de la obra no se viera comprometido y que fuera un trabajo rentable tanto para el artista como para el editor. En la memoria de actividades correspondiente al año 1978 realizada por Grupo Quince, constaba el pago de 30.000 pesetas a cada uno de los artistas que participaron en la carpeta *Libro a cuatro*, más 5 pruebas de artista para cada uno². Este tipo de acuerdo era poco frecuente ya que exigía un desembolso considerable por parte de la editora, que normalmente convenía con el artista el pago de un tanto por ciento del importe de la obra una vez ésta se hubiera vendido, así como una parte de la edición en números romanos y en pruebas de artista, tal y como hemos visto.

La carpeta conmemorativa del bicentenario del Banco de España de la pintora sevillana Carmen Laffón, que se realizó en los talleres de Grupo Quince en 1982, también significó una excepción en la generalidad de los trabajos. El porfolio fue editado por el Banco de España y el número de carpetas ascendió a 200 ejemplares, a los que se sumaron 30 pruebas de artista numeradas en números romanos. Como es sabido, la cantidad de este tipo de estampas no debería superar el 10% de la edición numerada y son propiedad del artista, y aunque pueden salir al mercado, su distribución en responsabilidad del artista, no del editor. La edición de este trabajo fue la más larga que se realizó en Grupo Quince ya que en ningún caso el número de ejemplares en las ediciones de las carpetas superó los 100, llegando a esta cifra tan sólo las carpetas *Homenaje a Chicharro: 9 cartas de noche* y *Rapporto sull'acqua*.

Aportar un carácter exclusivo en algunas de las series o carpetas es una práctica utilizada con frecuencia por los editores. De entre los portfolios editados por Grupo Quince nos consta que al menos dos de ellos contenían un elemento diferenciador del resto de la edición. *Ópera*, del artista José Hernández, es el nombre de la primera carpeta editada por Grupo Quince realizada íntegramente en sus talleres por el técnico litógrafo Manuel Repila en los últimos meses de 1971. En la serie se incluyeron 6 ejemplares (1/60-6/60) con los bocetos originales realizados por el artista, tal y como consta en el tríptico editado para la exposición de la carpeta en la galería Iolas-Velasco de Madrid celebrada en diciembre de ese mismo año³. La segunda carpeta que se editó con alguna singularidad fue *Proyectos para un paisaje* de Joan Hernández Pijuan. La edición de 75 ejemplares incluía una suite extraordinaria de 25 ejemplares numerados con números romanos, en la que se incorporaron cuatro litografías más, que formaban un políptico de 76 cm de alto por 172 cm de largo.

2 DOC: 18; 27.06.1979. "Memoria de actividades del ejercicio 1978". En dicha memoria y dentro del apartado "Trabajos de taller 1978 (Litografía)" figuraba una tabla en la que aparecen los nombres de los tres pintores sevillanos que participaron en la carpeta *Libro a cuatro*: Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez, seguidos del título de la obra y de la tirada (50). A continuación consta el pago al artista (30.000 pesetas), el número de ejemplares que queda en los fondos de Grupo Quince (45 carpetas), el precio unitario de las estampas que oscilaba entre 1.450 y 2.976 pesetas y el número de ejemplares en "stock" (44).

3 La edición consta de 5 ejemplares fuera de comercio, 5 pruebas de artista reservadas a los colaboradores, 6 ejemplares numerados del 1 al 6 con uno de los bocetos originales y 54 ejemplares numerados del 7 al 60 y 15 numerados en números romanos.

1 *Litografías, aguafuertes y serigrafías*. Catálogo de la exposición de Grupo Quince en la galería Huts de San Sebastián celebrada del 11 al 29 de marzo de 1972.

Co-ediciones

La inmensa mayoría de los grabados o litografías que no pertenecían a una carpeta o serie, fueron editados exclusivamente por Grupo Quince. Sin embargo, hubo ciertos proyectos en los que la edición se realizó de manera conjunta con otras galerías madrileñas. Este fue el caso de algunas carpetas entre las que se encuentran: *Desiderata* de Robert Smith co-editada con Vandrés; *Pantaleón y las visitadoras* de Ernesto Deira con Aelee; *El color en la poesía* de José Guerrero con Juana Mordó, Las Ruinas de Gerardo Delgado con Egam y *Las cuatro estaciones* de Fernando Zóbel con Theo ⁴. Otra co-edición importante con la galería Theo y Grupo Quince fue la serie de catorce litografías de Luis Gordillo fechadas en 1979. La gran mayoría de estas colaboraciones se produjeron como consecuencia de las relaciones profesionales que los artistas mantenían con estas galerías y por las buenas relaciones de Grupo Quince con ellas. En otros casos, como el de la galería sevillana Juana de Aizpuru en la carpeta *Libro a cuatro*, no llegó a hacer una co-edición aunque la colaboración entre ambas galería fue muy estrecha. Es probable que también hubiera motivos económicos ya que en la co-ediciones suele haber un acuerdo entre ambas partes para compartir los gastos de derivados de la edición.

Encargos: Carpeta *A la Resistencia Chilena* y regalos de empresa y Navidad

Durante los primeros años la gran mayoría de la actividad editorial desarrollada por Grupo Quince fueron proyectos gestados dentro de la dirección, a excepción de algunas co-ediciones con otras galerías para algunas carpetas, como hemos visto. En un principio los trabajos de encargo no se descartaron, aunque se quiso dar prioridad a aquellos que fueran iniciativa de la dirección artística de Grupo Quince, tal y como consta en un párrafo recogido en la memoria de la junta general ordinaria de accionistas celebrada en febrero de 1972:

*El taller tiene en perspectiva algunos encargos pero que sólo aceptaremos, aunque sean interesantes económicamente, si no perjudican nuestras ediciones. Entre ellos está uno en colaboración con la galería Pelaires de Palma de Mallorca y un proyecto de Dovestás, promotora de diseño.*⁵

Con el tiempo, la excelente labor realizada y la calidad de sus ediciones atrajeron un buen número de proyectos de encargo de los que tenemos noticia por primera vez en la memoria de actividades de 1976 en el que aparece el siguiente párrafo dentro del apartado “Trabajo exclusivamente de taller”:

Edición de una carpeta a beneficio del Museo de la Solidaridad de Chile con la colaboración de Canogar, Chillida, Guerrero, José Caballero, L. Muñoz, J.L. Fajardo, J. Hernández, Sempere y Equipo crónica.

*Edición de litografías de Claudio Bravo para la galería Staempfli de Nueva York.*⁶

Vemos pues como la estampación de parte de la carpeta *A la Resistencia Chilena* que editó el Museo de la Resistencia Chilena Salvador Allende⁷ se llevó a cabo en los talleres de Grupo Quince durante 1977. El proyecto incluyó obras de doce artistas españoles, de los cuales cinco de ellos realizaron su grabado con Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia (Rafael Canogar, José Caballero, Manuel Mompó, Lucio Muñoz y Juan Genovés); y dos

^

⁴ Para una información más completa consultar el capítulo IV. 3. 3. correspondiente a las carpetas editadas por Grupo Quince, donde se analizan cada una de ellas de manera individual y en profundidad.

⁵ DOC: 06; 25.02.1972. “Junta General Ordinaria de los accionistas de Grupo Quince S.A. a celebrar el 25 de febrero de 1972, en el domicilio social”. No nos consta que finalmente hubiera ninguna colaboración con la galería Pelaires de Palma de Mallorca ni con la promotora de diseño *Dovestás*.

⁶ DOC: 14; 17.05.1977. “Memoria de actividades del ejercicio 1976.

⁷ El Museo de la Solidaridad fue creado en Santiago de Chile en 1970 con la participación de artistas de vanguardia e intelectuales latinoamericanos y españoles. Tras el golpe militar de 1973 y la instauración de la dictadura de Pinochet, nació en el exilio el Museo (itinerante) Internacional de la Resistencia Salvador Allende, que programó exposiciones en diversas ciudades e incorporó sucesivamente a artistas de los países visitados y sus correspondientes donaciones de obras de arte. Tras la restauración de la democracia en 1990, el fondo quedó fijado en Chile, en el actual Museo de la Solidaridad Salvador Allende que alberga alrededor de 2.500 obras realizadas por artistas de numerosos países durante la década de los años 70.

Manuel Mompó, aguafuerte incluido en la carpeta *A la Resistencia Chilena* realizado en Grupo Quince y editado por el Museo de la Resistencia Chilena Salvador Allende en 1977.



^ Juan Genovés, Antonio Saura, Rafael Canogar y Lucio Muñoz (de izquierda a derecha) en la inauguración de la exposición de la carpeta *A la Resistencia Chilena* en la galería de Grupo Quince en diciembre de 1977.

Claudio Bravo dibujando sobre la piedra a Valle Quintana y a María Corral en el taller de Grupo Quince en diciembre de 1977.

de ellos con Don Herbert y Denis Long (Antonio Saura y Martín Chirino)⁸. La carpeta se presentó en la galería de Grupo Quince en diciembre de ese mismo año.

Completando las litografías realizadas por encargo durante ese año, estaba la del artista chileno hiperrealista Claudio Bravo para la galería Staempfli de Nueva York, con la que trabajaba desde 1970. Tenemos información gráfica del momento en que llevó a cabo sus dibujos directamente sobre la piedra, gracias a las fotos realizadas durante esos días por el fotógrafo Luis Pérez Mínguez, que immortalizó con su cámara parte del proceso. Las dos personas retratadas en esta ocasión fueron María Corral y la secretaria en esos momentos de Grupo Quince, Valle Quintana.



Los encargos procedentes de otras galerías o entidades llegaron a superar en alguna ocasión el número de trabajos editados exclusivamente por Grupo Quince. Concretamente en la memoria de actividades correspondiente al año 1978 encontramos el siguiente párrafo incluido en el apartado correspondiente al taller:

Este año se ha producido un total de 2.831 unidades (grabados y litografías) de las cuales 1.749 son encargos de taller por los cuales se ha percibido un total de 2.009346 Ptas.- faltando por cobrar 239.000 Ptas.-, esta cifra es la primera vez que aparece en nuestro Balance, y es la que nos ha permitido continuar con el taller abierto, sin tener necesidad de aumentar stock, dada las dificultades de venta que existen.

Los artistas que han trabajado en nuestras ediciones son: Rosa Biadiú, Marta Cárdenas, Gerardo Delgado, J. R. Sierra, Roland Topor, Francisco Farreras, Juan Navarro Baldeweg, Leopoldo Nóvoa y Juan Suarez.

*Para ediciones de encargo: Norma Besouet, Canogar, C. Bravo, Caballero, M. Chirino, Naranjo, Marley Modlen, Juan Genovés, A. Lorenzo, L. Muñoz, A. Saura e Idala.*⁹

Así pues, vemos que aunque en la idea del proyecto inicial no estaba el realizar obras por encargo, hubo un momento en que estos trabajos permitieron la continuidad de Grupo Quince en época de crisis, ya que aportó una inyección de capital que con las ventas de las obras en stock no se conseguía. No nos consta en ningún documento que se realizaran ventas de grabado por suscripción, aunque sí que se editaron lo que se denominó “regalos de fin de año”, que debían ser ediciones de obras poco complejas adquiridas por empresas y otras entidades a precios asequibles, con objeto de obsequiar a sus clientes o amigos.

^

⁸ DOC: 18; 27.06.1979. “Memoria de actividades del ejercicio 1978”. En el documento se adjunta un listado de artistas de los que se ha realizado obra por encargo, para la carpeta *A la Resistencia Chilena*.

⁹ DOC: 18; 27.06.1979. “Memoria de actividades del ejercicio 1978”.

Material: planchas de zinc y de cobre (grabado calcográfico); piedras y planchas de aluminio (litografía); papel (papel especial, sello seco, filigrana Gripo Quince) y tintas.

En el ámbito de la gráfica el tipo de papel empleado en las ediciones tiene una gran importancia ya que determina y condiciona el resultado final de la stampa. Es por tanto crucial la elección del soporte según la técnica y las intenciones del artista. El papel tiene una serie de características que le otorgan la adecuación para el trabajo para el que se emplea, y en gran medida vienen determinadas por la materia prima utilizada y por el método de fabricación. Entre estas cualidades destacamos el brillo, la blancura, la lisura, el calibre o el gramaje, la humedad, la porosidad y la permeabilidad. Aunque no es objeto del presente estudio el análisis pormenorizado de las cualidades del papel, conocer estos parámetros es importante ya que nos permite valorar la calidad del papel que se utilizaba en las ediciones de Grupo Quince.

El elemento destacado y diferenciador de otras ediciones del momento es la utilización de un papel realizado especialmente para Grupo Quince en los talleres de Guarro Casas S.A. de Barcelona, empresa que comercializaba en ese momento casi la totalidad el papel artístico utilizado en España. El papel tenía una marca de agua o filigrana¹⁰ con el anagrama de Grupo Quince que era perfectamente apreciada si se miraba la hoja al trasluz. La hoja de papel era de color crema y su gramaje era de 240 gr/m².¹¹

En el primer listado de gastos efectuados a partir de primeros de marzo de 1971 para la puesta en marcha del taller de Grupo Quince, figuraba la compra de “Papel especial G. 15 para taller por valor de 292.000 pesetas y planchas de Zinc por valor de 8.500 pesetas”¹². Resulta interesante comparar el importe de los gastos restantes, ya que la cantidad invertida para el arreglo del local ascendía a 300.000 pts. y la del mobiliario del taller, estudio, despacho, moqueta y luces sumaba 254.150 pts. siendo como vemos una cantidad inferior a la de la compra del papel. Este dato nos revela el elevado precio de la partida de papel consecuencia en parte de este carácter exclusivo y la alta calidad del mismo.

Este papel era adecuado para la estampación de grabado calcográfico por la ligera rugosidad de su superficie, aunque también se utilizó en litografía durante los primeros trabajos. Poco a poco se fueron incorporando otros papeles como consecuencia del requerimiento de los artistas o de las técnicas como el papel Velin d’Arches, Guarro Super Alfa y sobre todo BFK Rives para litografía.

La calidad de los materiales fue una prioridad en las bases sobre las que se consolidó la edición de las estampas. A los buenos papeles se sumaron las mejores tintas que había en ese momento para grabado calcográfico: las de la marca francesa Charbonnel. En aquellos primeros años 70 no estaban comercializadas en España y los directivos de Grupo Quince tuvieron que viajar a Francia regularmente con el objeto de hacer acopio de los materiales necesarios para el taller.

Las matrices utilizadas inicialmente fueron planchas de zinc, tal y como consta en el documento mencionado que enumera los gastos efectuados a partir del 1 de marzo de 1971, en el que se detalla la cantidad de 8.500 pesetas para la adquisición de planchas de zinc. Con el tiempo y según las necesidades de los artistas, se fueron incorporando las matrices de cobre. Así mismo, para litografía se adquirieron piedras procedentes de un establecimiento litográfico de la calle Hileras y otras de la industria conservera, que se fueron alternando con planchas de aluminio a partir de la incorporación del litógrafo Don Herbert.

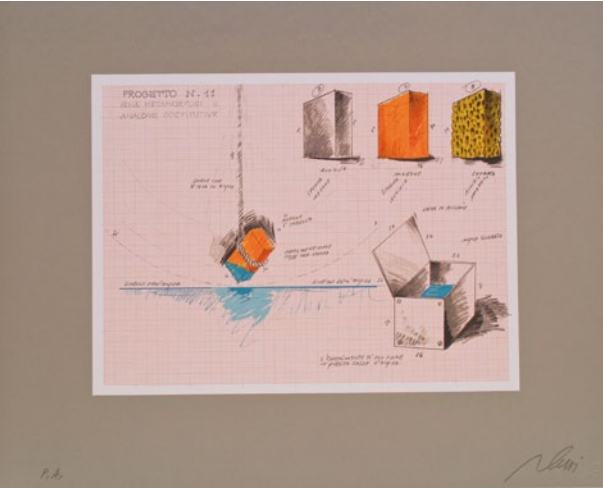
¹⁰ La filigrana o marca al agua es normalmente la señal del fabricante, pero también puede ser del editor o del autor de la stampa. Se puede ver si miramos el papel a contraluz. Cuando se realiza la estampación se suele colocar de manera que se pueda leer, preferentemente en la parte inferior de la stampa.

¹¹ El gramaje es la cantidad de pasta de papel que lleva la hoja por m². Según la stampa a realizar se escoge el gramaje más adecuado. Lo podremos determinar según la profundidad de la talla y la medida de la plancha. Se especifica en gramos por m². El gramaje habitual para grabado oscila entre 240 gr/m² y 300 gr/m².

¹² DOC: 03; 05.10.1971. “Carta a los socios solicitando ingreso para pagar los gastos realizados hasta el momento” y “Relación de gastos efectuados por Grupo Quince a partir del 1º de marzo de 1971”.

Además de la filigrana del papel, Grupo Quince tenía un sello seco que utilizaba para identificar sus estampas. Dicho sello consistía en la letra “g” seguida de la palabra “quin-ce” en mayúsculas pero de menor tamaño y normalmente se estampaba en el lateral inferior derecho del papel, junto a la firma del artista, para identificar la procedencia y autenticidad de la obra.

Fabrizio Plessi, *Analogie sostitutive*, serigrafía nº 5 de la carpeta de *Rapporto sull’acqua* editada por Grupo Quince en 1974.



Sello seco de Grupo Quince estampado en el borde inferior derecho del papel junto a la firma del artista Fabrizio Plessi en una serigrafía incluida en la carpeta *Rapporto sull’acqua*.

IV.3.2. CARPETAS EDITADAS, CO-EDITADAS O REALIZADAS POR GRUPO QUINCE.

Dentro del conjunto de la actividad gráfica de Grupo Quince y ocupando un lugar muy destacado, se encuentra la edición, co-edición o realización (grabado y estampación) de carpetas. Casi la totalidad de estos porfolios incluían textos de escritores o poetas importantes y se presentaban en carpetas cuidadosamente diseñadas, realizadas en su mayoría por Jaime y Jorge Blassi (Barcelona). Algunas eran de madera, otras estaban enteladas y normalmente en la tapa superior figuraba el título y autor de la obra o algún otro detalle alusivo a su contenido. Las estampas estaban siempre acompañadas de una última hoja a modo de colofón, en la que figuraban los datos completos relativos a la edición: autor, título de la carpeta y de las obras, información sobre el escritor y el texto, año de realización, editor o editores, tipo de papel y medidas, justificación de la tirada, datos sobre el taller y los estampadores, tipografía y taller impresor del texto, responsable de la fabricación de la carpeta y finalmente la numeración del ejemplar y la firma del autor y en ocasiones también la del escritor.

Para el presente apartado de la investigación se ha realizado un listado básico de las carpetas siguiendo un criterio cronológico, y posteriormente se ha pasado a comentar cada una de las carpetas con mayor detalle. En el caso de que un mismo artista haya realizado varias carpetas, como sucede con los porfolios de Antonio Saura y José Hernández, se han analizado en un solo apartado sin respetar el orden cronológico para facilitar la lectura y la visión global del trabajo realizado por el artista.

En el capítulo dedicado a la catalogación de la obra editada por Grupo Quince (V), hemos separado las obras que no pertenecen a ningún porfolio de las que fueron concebidas como parte de una carpeta. De este modo, y siguiendo el modelo de asiento para una carpeta definido en el capítulo V.2., se realiza la catalogación completa junto a las reproducciones fotográficas de las estampas incluidas en cada una de ellas (V.1.1.) Es por eso que en el presente apartado no figuran necesariamente todos los datos de la ficha técnica, ni las reproducciones de las estampas incluidas en las carpetas. Del mismo modo que los textos que acompañan a los grabados a los que se ha tenido acceso, o bien se han incluido en este capítulo o se han trasladado al de “Apéndices” (VIII.4.) por considerar que su extensión podría dificultar la lectura y alargar demasiado el contenido del presente apartado.

Listado de carpetas por orden cronológico de edición:

- 1_**Antonio Saura. *The king, cuatro retratos imaginarios de Felipe II*, 1968-71. Texto inédito de José Lezama Lima. Editado por Grupo Quince en 1972. Contiene cuatro serigrafías realizadas en el taller de Abel Martín, (69 x 50 cm).
- 2_**Antonio Saura. *Le chien de Goya*, 1968-72. Texto inédito de Jean Clarence Lambert. Editado por Grupo Quince en 1972. Contiene cuatro serigrafías realizadas en el taller de Abel Martín, (69 x 50 cm).
- 3_**José Hernández. *Ópera*, 1971. Texto de Ángel González. Editado por Grupo Quince. Contiene seis litografías realizadas por Manuel Repila bajo la dirección de Dimitri Papagueorgui, (75 x 56 cm).
- 4_**Francisco Peinado. *Glosa*, 1971. Texto de San Juan de la Cruz. Editado por Grupo Quince. Contiene cuatro aguafuertes realizadas bajo la dirección de Dimitri Papagueorgui y estampados por Faik Husein, (77 x 55,5 cm).
- 5_**Antonio Saura. *Los curas de abril*, 1960-1972. Texto inédito de Antonio Pérez. Editado por Grupo Quince en 1972. Contiene seis litografías realizadas por Dimitri Papagueorgui para la *Colección Bog*, (59 x 41 cm).
- 6_**Robert Smith. *Desiderata*, 1972. Traducción de José Ayllón del epitafio “Desiderata”. Co-editado por Grupo Quince y la galería Vandrés. Contiene dos litografías y tres aguafuertes realizados bajo la dirección de Antonio Lorenzo y estampados por Abu Ali Abdel Aziz, (56 x 77 cm).
- 7_**Antonio Saura. *Rembrandt*, 1973. Texto inédito de Bert Schierbeek. Editado por Grupo Quince. Contiene cuatro serigrafías realizadas en el taller de Abel Martín, (69 x 50 cm).
- 8_**Antonio Saura. *Nocturno*, 1973. Partitura de Chopin. Editado por Grupo Quince. Contiene cinco aguafuertes realizados bajo la dirección de Antonio Lorenzo y estampados por Abu Ali Abdel Aziz, (50 x 65 cm).
- 9_**Varios autores. *Homenaje a Chicharro: 9 Cartas de noche*, 1972-74. Texto: “9 cartas de noche” de Eduardo Chicharro. Editada por Grupo Quince. Contiene diez grabados realizados bajo la dirección de Antonio Lorenzo y estampados por Monir y Abu Ali Abdel Aziz, (40 x 51 cm).
- 10_**Fabrizio Plessi. *Rapporto sull'acqua*, 1974. Texto de Antonio Lorenzo. Editado por Grupo Quince. Contiene doce serigrafías estampadas en el taller Giménez-Espinosa, (48 x 58 cm).
- 11_**Ernesto Deira. *Pantaleón y las visitadoras*, 1974. Texto de Mario Vargas Llosa. Co-editada por Grupo Quince y la galería AELE de Madrid. Contiene seis aguafuertes estampados por Rosa Buadiú, (49 x 32,5 cm).
- 12_**José Hernández. *Bacanal*, 1975. Editado por Grupo Quince. Cinco poemas de Luís Buñuel. Contiene diez grabados estampados por Niels Borch Jensen, (44 x 31 cm).
- 13_**José Guerrero. *El color en la poesía*, 1975. Poemas de Rafael Alberti, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Jorge Guillén, Stanley Kunitz y Lawrence Ferlinghetti. Co-editada por Grupo Quince y la galería Juana Mordó. Contiene seis litografías realizadas por Don Herbert, (52,5 x 65 cm).
- 14_**Joan Hernández Pijuan. *Proyectos para un paisaje*, 1976. Editado por Grupo Quince. Texto de José Ayllón. Contiene seis litografías realizadas por Don Herbert, (76 x 56 cm).
- 15_**Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez. *Libro a cuatro*, 1978. Editado



^
Carpeta de aguafuertes de José Hernández, *Bacanal* (carpeta abierta, frontispicio y primera estampa) con textos de Luis Buñuel, 1975.

por Grupo Quince con la colaboración de la galería Juana de Aizpuru de Sevilla. Poemas de Jacobo Cortines. Contiene seis litografías (dos de cada artista) realizadas por Don Herbert, (76 x 57 cm).

16_Fernando Zóbel. *Las cuatro estaciones*, 1980. Co-editado por Grupo Quince y la galería Theo de Madrid. Texto de Kevin Power en versión de Mario Hernández. Cuatro grabados realizados por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia, (38 x 48,5 cm).

17_Carmen Laffón. Carpeta conmemorativa del bicentenario del Banco de España, 1982. Editada por el Banco de España y estampada por Grupo Quince. Contiene cuatro grabados realizados por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia, (60 x 56,5 cm).

18_Gerardo Delgado. *Las ruinas*, 1984. Co-editado por Grupo Quince y la galería Egam. Poema de Rodrigo Caro. 3 grabados realizados por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia, (63,5 x 77,5 cm).

Antonio Saura (Huesca, 1930 - Cuenca, 1998).

- *The king, Cuatro retratos imaginarios de Felipe II*, 1968-1971.
- *Le chien de Goya*, 1968-1971.
- *Los curas de abril*, 1960-1972.
- *Rembrandt*, 1973.
- *Nocturno*, 1973.

De todas las carpetas editadas por Grupo Quince del pintor Antonio Saura, tan sólo el porfolio de aguafuertes *Nocturno* se realizó en sus talleres. Grupo Quince no estaba equipado para la estampación de serigrafía, pero eso no le impidió editar varias carpetas del artista iniciadas años antes en el taller de Abel Martín de Madrid. Así pues, dentro de los primeros proyectos de edición llevados a cabo por Grupo Quince se encontraban: *The king: cuatro retratos imaginarios de Felipe II*, *Le chien de Goya* y *Rembrandt*; junto al porfolio *Los curas de abril* realizado en 1960 por Dimitri Papagueorgui dentro de la *Colección Bog*. De este modo, como consta en el resumen de la reunión del 18 de mayo de 1971, José Ayllón consiguió la exclusiva mundial de la obra gráfica de Antonio Saura, que de común acuerdo y sin necesidad de contrato, se iniciaría con la edición de varias carpetas:

- 1.- Rembrandt (sic)- Texto por J. Cortázar ya comprometido (4 serigrafías)*
- 2.- Goya - Texto por Lambert ya realizado, aunque todavía sin entregar (4 serigrafías)*
- 3.- Felipe II - Texto por Lezama Lima ya entregado (4 serigrafías)*
- Existe, en principio, el proyecto de realizar 50 ejemplares de cada una de estas carpetas, más 30 ejemplares sueltos de cada serigrafía.*
- Está en preparación una carpeta de curas con texto de Antonio Pérez (5 litografías)*
- Una carpeta sobre la Historia de España con 16 litografías en color y texto de Jorge Semprún.*
- Por otra parte, se espera realizar una carpeta sobre Los Conquistadores en colaboración con Gustavo Gili, quién ya está actuando con esta carpeta. Los textos corresponden a varios autores, entre ellos Lezama Lima, Cortázar y García Márquez.¹³*

Constatado mediante este documento que Grupo Quince inició su actividad editorial con un conjunto de carpetas de Antonio Saura, comenzaremos analizando el porfolio *Los Curas de Abril* editado en 1972. Dimitri Papagueorgui fue el encargado de la estampación

^
13 DOC: 04; 18.05.1971. “Resumen de la reunión del 18 de mayo de 1971”. Transcripción literal del segundo párrafo del resumen de la reunión.

en su taller de Modesto Lafuente, en una edición de 50 ejemplares acompañadas de un texto de Antonio Pérez, en cuya carpeta se incluía el siguiente colofón:

Las seis litografías de Antonio Saura que se incluyen en esta carpeta fueron estampadas en Madrid, en el taller de Dimitri Papagueorguiu, en el año 1960. Todas las piedras fueron borradas [graneadas] tras la estampación. El texto inédito de Antonio Pérez “Los curas de abril” ha sido compuesto en Garamond e impreso en Escelicer, S. A. La edición, realizada sobre papel Guarro, consta de cincuenta ejemplares numerados y firmados por los autores. Edición Grupo Quince de Madrid.¹⁴

Existen dos carpetas realizadas por Antonio Saura que probablemente se comercializaron a través de Grupo Quince, aunque no fueron editadas por ellos. Este es el caso de *Pintiquiniestras* (1959), dirigida por José Ayllón que contenía dieciséis litografías y una serigrafía acompañados de un texto de Camilo José Cela, e *Historia de España* (1964), con dieciséis litografías ilustrando un texto de Jorge Semprún¹⁵, ambas realizadas también por Dimitri Papagueorguiu dentro de las *Ediciones Boj*.

Simultáneamente a la edición de las carpetas de litografías mencionadas, Grupo Quince editó otras carpetas con serigrafías¹⁶. La primera fue *The king: cuatro retratos imaginarios de Felipe II*¹⁷ formada por cuatro serigrafías estampadas a sangre realizadas entre 1968 y 1971, en la que se incluía un texto inédito de José Lezama Lima escrito en La Habana en 1969. *The king* se mostró en la sala de exposiciones de Grupo Quince en diciembre de 1971¹⁸ y se editó una ficha-catálogo con las reproducciones de las obras en blanco y

negro junto a la ficha técnica de la carpeta.

En cuanto a la temática de la obra, es bien conocida la reiteración en los motivos utilizados por Antonio Saura, que en forma de obsesión pueblan sus cuadros y estampas. Reyes, catedrales, crucifixiones, perros, etc., son algunas de los principales motivos que sirvieron al artista para desplegar su peculiar visión de la historia

Antonio Saura, serigrafías incluidas en la carpeta *The king: cuatro retratos imaginarios de Felipe II*, editadas por Grupo Quince en 1971 y realizadas con Abel Martín en 1968.

y el mundo que le rodea. El Felipe II “sauriano”, es una figura que desde 1966 con el óleo *Retrato imaginario de Felipe II*, inspirado en el retrato que del monarca hiciera Alonso Sánchez Coello, permaneció en la iconografía del artista. Esa cabeza monstruosa coronada por un sombrero que emerge de un cuerpo negro, aparece por primera vez en su obra gráfica en 1964, en la serie mencionada de *Historia de España*, donde el artista abordó los retratos de personajes más o menos heroicos de nuestro pasado.

Un año más tarde se editó el porfolio *Le chien de Goya* realizado entre los años 1968 y 1972. La suite presentada en una carpeta entelada de color gris estaba acompañada por

¹⁴ Mariuccia Galfetti y Jean Frémon. *Antonio Saura: La obra gráfica, 1958-1984*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985. p. 40. El texto de Antonio Pérez está reproducido en el catálogo *Antonio Saura. Obra gráfica*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife: Juana Mordó y Grupo Quince, 1973. pp. 38-29. En dicho catálogo, en el apartado de “Ediciones Originales”, no consta que la carpeta citada fuera editada y distribuida por Grupo Quince.

¹⁵ En esta ocasión, la participación de Grupo Quince en la comercialización de la serie no está reflejada en el catálogo *Antonio Saura: La obra gráfica, 1958-1984, op. cit.* Sin embargo, consta en el catálogo *Antonio Saura. Obra Gráfica*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife: Juana Mordó y Grupo Quince, 1973 que se edita con motivo de la exposición antológica del artista, en mayo de 1973 en Tenerife, lo que nos hace pensar que inicialmente la intención pudo ser el editarla aunque no llegó a realizarse.

¹⁶ Antonio Saura ya había realizado otras ediciones mediante esta técnica, de entre las que cabe destacar *Diversaurio*, con textos de José Ayllón editada en 1962, que incluía diez serigrafías estampadas en el taller de Abel Martín, tal y como consta en el catálogo *Antonio Saura. La obra gráfica. 1958-1984, op.cit.*, p. 45.

¹⁷ La edición consta de 60 carpetas numeradas del 1 al 60, reunidas en un porfolio entelado de color gris de dimensiones 70 x 51 cm. a los que hay que sumar 20 ejemplares numerados en romano destinados a ser comercializados como estampas sueltas.

¹⁸ María Corral. Entrevista con la autora. Madrid, 20 de Mayo de 1995. Información proporcionada en la entrevista aunque no nos consta la existencia de la edición de ninguna tarjeta o catálogo realizado con motivo de la exposición.



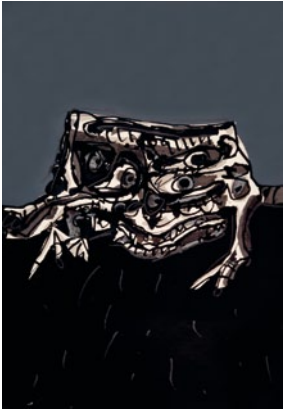
Ficha-catálogo editado por Grupo Quince de la carpeta de litografías de Antonio Saura, *Los curas de abril*, 1960-1972.



Ficha-catálogo editado por Grupo Quince de las carpetas de serigrafías de Antonio Saura, *The king*, 1971.

Antonio Saura, serigrafías incluidas en la carpeta *Le chien de Goya*, editadas por Grupo Quince en 1972 y realizadas con Abel Martín en 1968.

un texto inédito de Jean-Clarence Lambert¹⁹ escrito en Cuenca y Ámsterdam en 1970, y las características de la edición coincidían con las de la carpeta anterior. Esta vez el artista se recreó en el famoso cuadro: *El perro*, pintado por Goya en 1820. Este motivo que apareció por primera vez en 1960 (*Retrato imaginario de Goya*) siguió estando presente en toda su obra, incluyendo sus grabados, hasta llegar a casi un centenar de versiones sobre el tema en 1992.²⁰



Ficha-catálogo editado por Grupo Quince de la carpeta de serigrafías de Antonio Saura, *Le chien de Goya*, 1972.

Una vez más, en la última carpeta de serigrafías de Antonio Saura editada por Grupo Quince, descubrimos la importancia que el artista concedía al retrato como método de conocimiento. En este caso, también cabría hablar de reconocimiento ya que el personaje sobre el que el artista trabajó es Rembrandt. La carpeta que llevaba por título *Rembrandt*, nombre inventado por el pintor sueco Reutersward y que fue adoptado por Saura para el conjunto de las obras realizadas sobre el retrato del pintor holandés entre 1967 y 1972, estaba compuesta por cuatro serigrafías acompañadas de un texto inédito de Bert Schierbeek escrito en Ámsterdam en 1972. La edición de idénticas características que las anteriores se realizó entre los años 1969 y 1973 y se presentó en una carpeta entelada marrón.



Ficha-catálogo editado por Grupo Quince de la carpeta de serigrafías de Antonio Saura, *Rembrandt*, 1973.

El mismo año en que se editó *Rembrandt*, Abu Ali Abdel Aziz estampó en los talleres de Grupo Quince la carpeta *Nocturno* con cinco aguafuertes que acompañaban una partitura de Chopin. La edición surgió probablemente a raíz del grabado *Danzarina* que Antonio Saura había realizado unos meses antes para la carpeta *Homenaje a Chicharro*, ya que existía una gran similitud entre ambas obras.

Finalmente cabe mencionar que en ocasiones Grupo Quince incluyó en sus exposiciones alguna carpeta de Antonio Saura que no había sido ni estampada ni editada por ellos,

¹⁹ El texto de Jean-Clarence Lambert se incluye en el libro *Antonio Saura. Obra Gráfica*. Santa Cruz de Tenerife, op. cit., pp. 21-25. En el año 1977 Antonio Saura volverá a ilustrar textos del mismo escritor para acompañar la carpeta de 12 aguafuertes: *La cámara ardiente* o *Los amores célebres*.

²⁰ Con motivo de la exposición: *Saura. El perro de Goya (1957-1992)*. Pabellón de Aragón, 1992; incluida dentro de los actos programados en la Exposición Universal de Sevilla, el Gobierno de Aragón publicó un catálogo en el que se incluyeron 98 trabajos en los que el artista abordó éste mismo tema.



como es el caso del porfolio de serigrafías *Aphorismen* editado por Yves Rivière, y que se expuso en la galería Lúzar de Bilbao y en la sala Besaya de Santander en 1974, tal y como consta en sendos catálogos editados por Grupo Quince con motivo de estas exposiciones.²¹

Han sido muchos los críticos y los historiadores que han analizado el significado de la iconografía de Antonio Saura, por lo que no vamos a detenernos en este tema, tan sólo destacar el hecho de que a través de su obra gráfica podemos descubrir su trayectoria como pintor y como persona, sus inquietudes y sus frustraciones. Su obra gráfica ha discurrido paralelamente a su obra sobre lienzo o sobre papel, llegando a utilizar un gran número de procedimientos gráficos de entre los que destacan la litografía, la serigrafía, y el grabado calcográfico²². Es por esto que Grupo Quince desempeñó un importante papel en su trabajo dentro del ámbito de la gráfica, sobre todo en la promoción y difusión de sus primeras litografías y serigrafías que fueron decisivas para el desarrollo de sus obras posteriores.

José Hernández (Tánger, 1944).
Ópera, 1971.
Bacanal, 1974.

La primera carpeta que se realizó íntegramente en Grupo Quince fue *Ópera* del artista José Hernández. No es extraño que el primer proyecto abordado fuera del artista tunecino afincado en Madrid, ya que había estado trabajando tan sólo unos meses antes en el taller de Dimitri Papagueorguii encargado, como se ha visto, de la dirección técnica en esos momentos²³. La carpeta de litografías *Ópera* se realizó entre octubre y noviembre

21 Para consultar los catálogos citados, ver el apéndice VIII.3. "Listado de catálogos editados por Grupo Quince".

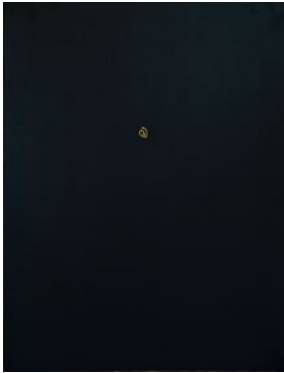
22 Antonio Saura realiza su primer lingrabado a principio de los años 60, con motivo de su participación en *Estampa Popular*. De la edición que lleva por título: *Como el toro*, se estamparon 50 ejemplares en el taller de Dimitri Papagueorguii, e iban acompañados por un texto de Miguel Hernández.

Para una completa información sobre la obra gráfica de Antonio Saura consultar la Web del artista en el apartado de "Gráfica": <<http://www.antoniosaura.org>> [web en línea] [con acceso el 30 de mayo de 2012]

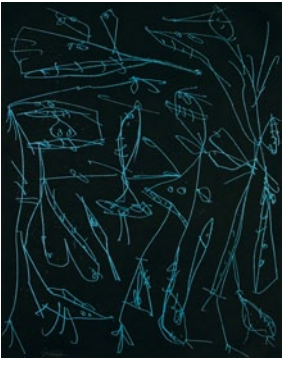
Para conocer la obra gráfica completa realizada por Antonio Saura, consultar el catálogo de Miguel Logroño *Saura. Obra Gráfica*, Madrid: Museo de la Casa de la Moneda de Madrid, 2000. [Catálogo editado con motivo de la exposición celebrada en la Casa de la Moneda del 11 de diciembre de 2000 al 31 de enero de 2001].

23 Con excepción de los dos primeros grabados que sirvieron a José Hernández para introducirse en la gráfica: *Naturaleza Muerta* (aguafuerte, 1967) y *Gran Dama* (punta seca, 1968), realizados en el taller de Marcos Yrizarri y Julio Zachrisson, respectivamente; el resto de sus litografías hasta octubre de 1971, las llevó a cabo en el taller de Dimitri Papagueorguii. Concretamente en 1970 el artista realizó 6 litografías y un año después, editó la carpeta: *Los Usados*.

Para cualquier consulta sobre la obra gráfica de José Hernández ver: Gabriel Villalba. *José Hernández. Oeuvre graphique complet (1967-1996) Catalogue raisonné*. París: Ed. Michèle Broutta, 1996.



Antonio Saura, grabados incluidos en la carpeta *Nocturno* editadas por Grupo Quince en 1973, realizados bajo la dirección de Antonio Lorenzo y estampados por Abu Ali Abdel Aziz.



Antonio Saura, *Danzarina*, aguafuerte de incluido en la carpeta *Homenaje a Chicharro*, editado por Grupo Quince en 1973.



Ficha-catálogo editado por Grupo Quince de la carpeta de aguafuertes de Antonio Saura, *Nocturno*, 1973.

de 1971 y se editó con la colaboración de la galería Iolas-Velasco de Madrid²⁴, donde el artista había expuesto con anterioridad. A finales de diciembre de ese mismo año, se organizó una exposición en dicha galería con los bocetos, apuntes y piedras empleadas en la creación de la obra.

La carpeta encuadrada con un estuche de tela incluía seis litografías realizadas sobre piedra que acompañaban dos poemas inéditos de Ángel González²⁵, y estaban estampadas en color negro por el técnico litógrafo Manuel Repila sobre papel Guarro Super Alfa fabricado especialmente para Grupo Quince.

Como se expondrá en el capítulo dedicado a las invitaciones, tarjetas y catálogos (IV.4.2.),

Grupo Quince publicó con carácter retroactivo una ficha-catálogo con la mayoría de las obras editadas con el fin de registrar y promocionar las obras. La citada carpeta constituye el inicio de dicho proyecto, y en ella se reproducen las seis litografías de la carpeta junto con otros dos grabados, *El Paciente* y *Santamandra*, editados en 1973 y acompañados por una breve ficha técnica con las características de la edición.²⁶

Dos años más tarde, Grupo Quince editó una nueva carpeta de José Hernández, *Bacanal*, que contenía diez aguafuertes junto a unos textos inéditos del director de cine surrealista Luís Buñuel elegidos por Emilio

Sanz de Soto²⁷, amigo suyo y gran conocedor de su obra. Es precisamente Emilio Sanz de Soto quien escribió un texto justificando el encuentro entre el pintor y el director de cine, recogido en la ficha-catálogo que se editó con motivo de la edición del porfolio:

Si hemos elegido al pintor José Hernández como acompañante –no ilustrador– de estos poemas (los poemas se ilustran por sí solos), es para así reafirmar nuestra idea de la tradicional intemporeidad de lo que hemos convenido en llamar “surrealismo”. Es José Hernández treinta y un años más joven que Luís Buñuel y, sin embargo, a pesar de ser su imaginería tremendamente de hoy, sus raíces pictóricas parecen entroncarse en los mismos orígenes que reconvierten en novedad a las imágenes buñelianas. O sea: al renovar órfico de las tradiciones, devorándose y renaciendo de sí mismas, como constantes

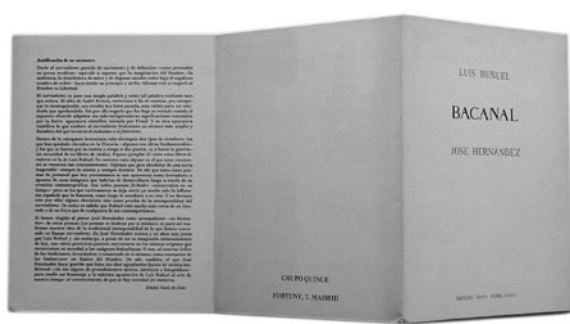
24 Con motivo de la exposición se editó un tríptico-invitación donde, por el anverso se reproducía un dibujo preparatorio para una de las piedras y una ficha técnica de la edición, y en el reverso el nombre de Grupo Quince y la galería Iolas-Velasco junto a un espacio en blanco para completar con el nombre de la persona a quien iba dirigida (en el caso de la invitación consultada: D. Luís González Robles). Finalmente se especificaba la fecha (del 10 al 22 de diciembre) y la dirección de la galería (Zurbano nº 88 de Madrid).

25 Los poemas de Ángel González incluidos en la carpeta *Ópera* están reproducidos en su totalidad en el Apéndice: VIII.4. "Textos incluidos en carpetas editadas por Grupo Quince". Los textos también se reproducen íntegramente en el catálogo: Mónica Gener. *La palabra grabada. Cuatro entrevistas y ocho carpetas editadas por Grupo Quince*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza y el Consorcio Cultural Fuentedetodos, 2007. [s.p.]

26 La fecha de realización de la carpeta *Ópera*, en la ficha-catálogo de Grupo Quince es incorrecta, ya que figura el año 1972 y fue realizada en 1971. Así mismo, la fecha de realización y el título de *El Paciente*, no coincide con el que se especifica en la ficha técnica del catálogo José Ayllón. *José Hernández. Obra Gráfica Completa. 1968-1984*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1985; donde el aguafuerte lleva como título: *Conflicto en Negro* y está fechado en 1973.

27 Los textos de Luís Buñuel incluidos en la carpeta *Bacanal* están reproducidos en su totalidad en el Apéndice: VIII.4. "Textos incluidos en carpetas editadas por Grupo Quince". Los textos también se reproducen íntegramente en el catálogo *La palabra grabada, op.cit.*, [s.p.].

*de las limitaciones sin límites del Hombre. De ahí, también, el que José Hernández haya querido que estos sus diez aguafuertes fuesen de técnica tradicional –sin uso alguno de procedimientos mixtos, sintéticos o fotográficos- para rendir así homenaje a la máxima aportación de Luís Buñuel al arte de nuestro tiempo: al convencimiento de que no hay novedad sin memoria.*²⁸



Ficha-catálogo (anv. y rev.) editado por Grupo Quince de la carpeta de aguafuertes de José Hernández, *Bacanal*, 1974.



La carpeta entelada en negro con el borde de madera pintada del mismo color, incluía un primer grabado a modo de frontispicio en negro y granate con el título de la carpeta acompañado por el nombre y la firma del artista, así como la del autor de los textos Luís Buñuel. El porfolio concluía con un colofón en el que figuraban los títulos, el año y la procedencia de los textos escogidos y el resto de la información sobre las características de la edición:

Los cinco poemas de LUIS BUÑUEL en el presente portafolio han sido escogidos por Emilio Sainz de Soto y constan en el siguiente orden:

PALACIO DE HIELO, revista horizonte, Madrid 1924.

EL ARCOIRIS Y LA CATAPLASMA, del libro El Perro Andaluz, inédito, 1927.

REDENTORA, Gaceta literaria nº 50 (15-1-1929).

BACANAL, Gaceta literaria nº 50 (15-1-1929).

OLOR DE SANTIDAD, Gaceta literaria nº 51 (1-2-1929).

Textos compuestos en carácter Bodoni, cuerpo 18, por Fotomecánica Castellana, e impresos en Escelicer. Los diez grabados de José Hernández, han sido realizados al agua-fuerte sobre plancha de cobre 50 x 35 cm. y estampados en papel Velin d’Arches 44 x 31 cm. por Niels Borch para taller Grupo Quince de Madrid entre los meses de enero a junio de 1975 y son agrupados en estuche diseñado por Jaime y Jorge Blassi. La edición consta de 8 ejemplares con las pruebas de artista y numeradas de P/A I al P/A VIII, 4 ejemplares hors commerce, numerados del H/C I al H/C IV con un dibujo original y una suite extraordinaria de los 8 grabados, 60 ejemplares numerados del 16 al 75. Todos los ejemplares así como los grabados que lo componen están numerados a mano y firmados por el artista.

Ejemplar:

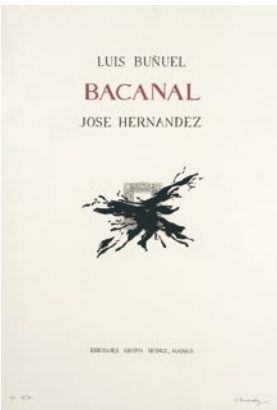
(Nº del ejemplar y firma del autor)

Nos gustaría destacar que el pintor, dibujante y grabador José Hernández participó y colaboró desde el principio con Grupo Quince. Fue un artista fuertemente vinculado al



^ José Hernández, aguafuertes incluidos en la carpeta *Bacanal* editados por Grupo Quince en 1974 y estampados por Niels Borch Jensen.

Frontispicio y colofón dedicado y firmado por Luis Buñuel a los técnicos de Grupo Quince por su espléndido trabajo, incluidos en la carpeta de José Hernández, *Bacanal*, 1975.

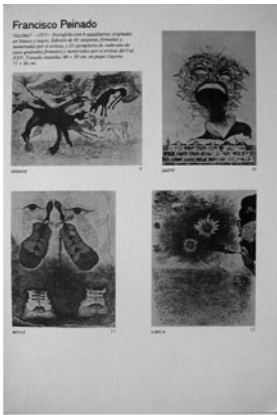


²⁸ Emilio Sanz de Soto. "Justificación de un encuentro". Ficha-catálogo de la carpeta *Bacanal* de José Hernández editada por Grupo Quince en 1974.

conjunto de personas que allí trabajaron y cuya dilatada trayectoria como grabador se desarrolló en algunas etapas importantes, en sus talleres. Su desbordante imaginación de criaturas y arquitecturas quedó materializada en estas dos carpetas que recogen su enigmática iconografía, y fueron objeto de numerosas exposiciones organizadas desde la dirección de Grupo Quince.

Francisco Peinado (Málaga, 1941).

Glosa, 1971.



^ Ficha-catálogo editado por Grupo Quince de la carpeta de aguafuertes de Francisco Peinado, *Glosa*, 1971.

Y con la justificación de la edición como colofón:

Los cuatro aguafuertes originales de Francisco Peinado que se incluyen en esta carpeta

han sido estampados en el taller Grupo Quince de Madrid,

en papel Guarro especial, los meses de octubre y noviembre de 1971.

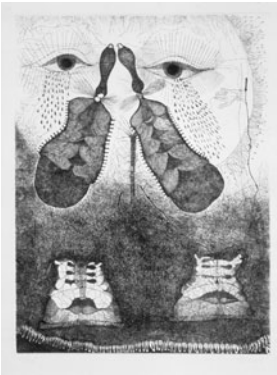
La presente edición consta de 5 ejemplares, con las pruebas de artista, para colaboradores,

45 ejemplares numerados del 1 al 45 y 25 series numeradas del I al XXV

todos ellos formados por el autor.

Ejemplar nº 4129

Francisco Peinado, *Botas y Lirica*, aguafuertes incluidos en la carpeta *Glosa*, editada por Grupo quince en 1971.



Las dos primeras exposiciones individuales de Francisco Peinado fueron en la galería Biosca de Madrid en los años 1964 y 1966. A pesar de que su primera exposición coincidió con la salida de Juana Mordó como directora de la galería ("Cuando llegué -recuerda Peinado- Ella se iba: estaba envolviendo su archivo.")³⁰, probablemente su trabajo era conocido por la galerista y por José Ayllón, hecho que debió propiciar su participación en esta segunda carpeta. Así mismo, Francisco Peinado en ese momento ya poseía experiencia en el campo del grabado y sobre todo sus dibujos ya habían cosechado premios y un gran reconocimiento. No en vano acababa de realizar una exposición individual en el Museo Español de Arte Contemporáneo, situado por aquel entonces en los bajos de la Biblioteca Nacional.

Después de la carpeta de aguafuertes, Peinado grabó en el taller dos planchas más, *El caballo* (1972) y *Mariposa* (1974), en las que el artista conservó su personal lenguaje. Son estampas entre la figuración, lo onírico y lo orgánico, que en palabras de Enrique Brinkmann, artista y amigo de Peinado, "tienen la dificultad de lo profundo, lo obsesivo de

²⁹ Ejemplar consultado en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con el nº de registro: C-AS06482-01/04.

³⁰ Miguel Fernández Cid. *Francisco Peinado*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1993. p. 14. [Catálogo de la exposición de Francisco Peinado (Premio Andalucía de Artes Plástica 1992) en el Pabellón Mudéjar de Sevilla y en el Palacio Episcopal de Málaga.]

la búsqueda y la terquedad de infinitas horas de trabajo.”³¹

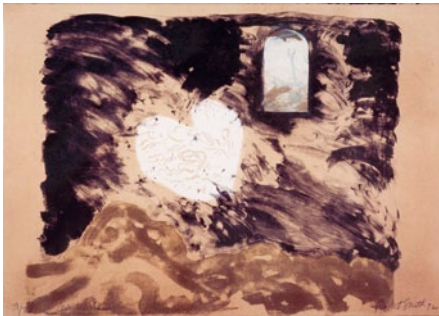
Robert Smith (Springfield, Massachusetts, U.S.A., 1944- ?).

Desiderata, 1972.

Robert Smith era un artista norteamericano afincado en España que exponía regularmente en la galería Vandrés de Madrid. Grupo Quince editó el porfolio *Desiderata* en colaboración con dicha galería en el que se incluían dos litografías, tres aguafuertes y una lito-aguafuerte acompañando un texto traducido por José Ayllón de un epitafio antiguo³². En el interior de la carpeta entelada en negro con cintas y regruesada con madera³³, estaban las estampas protegidas con papel blanco precedidas de una hoja con el texto “Desiderata”³⁴. A los pies de dicho escrito figuraba la frase: “Inscripción fechada en el año 1692 encontrada en una tumba de la vieja iglesia de San Pablo de Baltimore”. El porfolio se cerraba con una última hoja donde figuraba el siguiente colofón:

Los seis grabados, tres litografías y tres aguafuertes, de Robert Smith, que se incluyen en “Desiderata”, han sido realizados y estampados en el taller Grupo Quince de Madrid, en papel Guarro especial, el año 1972.

La presente edición, realizada en colaboración con la galería Vandrés, consta de 7 ejemplares con las pruebas de artista, para colaboradores, 40 carpetas numeradas del 1 al 40 y 35 series numeradas del 41 al 75. Todos ellos firmados por el autor.



Robert Smith, *Inside...outside y Open wide*, litografías incluidas en la carpeta *Desiderata*, editada por Grupo Quince en 1972.

La carpeta fue presentada en la galería Vandrés y con motivo de la exposición se realizó un catálogo con un texto de Mario Amaya, director del *New York Cultural Center*, en el que presentaba a Bob Smith como “un artista de difícil clasificación, apartado de las tendencias de la nueva generación de artistas españoles como de las de sus compatriotas”³⁵ y destacaba de su obra la delicadeza, la evanescencia del espacio atmosférico y la original iconografía.

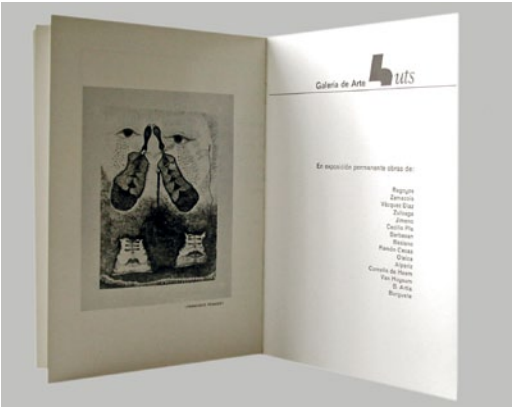
³¹ Enrique Brinkmann. (VVAA). *Francisco Peinado*. Madrid: Rayuela, 1978. (Cuadernos Guadalimar, nº 5). p.82.

³² *Desiderata* (del latín “cosas deseadas”, plural de desideratum verdad oculta “Deciderata”) es un poema muy conocido sobre la búsqueda de la felicidad en la vida. Sus derechos de autor son del año 1927 y pertenecen a Max Ehrmann. Desiderata fue publicado en 1948 (después de la muerte de su autor) en una colección de poemas titulada “Desiderata of Happiness”, recopilados por la esposa de Max Ehrmann. En la década del 60 circuló sin la atribución a Ehrmann, a veces con la afirmación de que había sido encontrado en la iglesia St. Paul de Baltimore, en Maryland, Estados Unidos. También se decía que había sido escrito en 1692, año de la fundación de la iglesia.

³³ Ejemplar consultado en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con el nº de registro: C-AS06698-01/06. los títulos de las estampas son: *Bedroom in the Escorial, Open Wide, Inside...Outside, Last Spring, Changes with the wind y Table*.

³⁴ El texto traducido de José Ayllón incluido en la carpeta *Desiderata* está reproducidos en su totalidad en el Apéndice: VIII.4. “Textos incluidos en carpetas editadas por Grupo Quince”.

³⁵ Mario Amaya. *Robert Smith*. Madrid: Galería Vandrés, 1973. p.1. [Catálogo del artista en el que se presenta la carpeta *Desiderata* junto a otros dibujos en la galería Vandrés del 29 de noviembre al 4 de enero de 1973.]



Catálogo editado con motivo de la exposición en la galería Huts de San Sebastián en marzo de 1972 que reproduce el aguafuerte *Botas* incluido en la carpeta *Glosa* de Francisco Peinado.



Carpeta *Homenaje a Chicharro* (VV. AA.), 1972-1974. Grabado de Manolo Millares y texto de Gonzalo Armero.

Varios autores

Homenaje a Chicharro. “9 Cartas de Noche”, 1972-1974.

Entre los años 1972 y 1974, Grupo Quince llevó a cabo un ambicioso proyecto que recogió el trabajo de once artistas españoles, todos ellos relacionados de alguna forma con el poeta Eduardo Chicharro Briones (Madrid 1905-1964)³⁶. Un rasgo relevante del porfolio fue la diversidad temática y técnica de las estampas, como respuesta a los diferentes estilos de cada uno de los artistas que participaron. En la carpeta editada bajo el epígrafe: “9 Cartas de Noche”³⁷, estaban incluidas las obras de: Amalia Avia, Enrique Gran, Julio López Hernández, Manuel Millares, Lucio Muñoz, Paco Nieva, Ángel Orcajo, Manuel Raba, Joaquín Ramo, Antonio Saura y Eusebio Sempere³⁸.

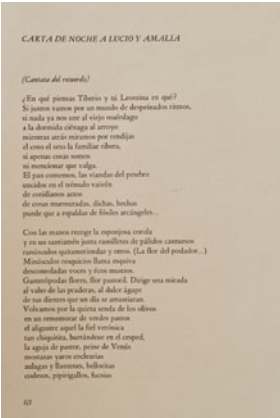
La presentación del porfolio se formalizó de una manera sobria y elegante. En la primera hoja se incluyó el título y la relación de los artistas que colaboraron, y en la siguiente un pasaje de Gonzalo Armero que fue la persona encargada de seleccionar los textos y coordinar la carpeta. Las estampas estaban insertadas entre las hojas numeradas, que a modo de subcarpetas llevaban impresas los textos encabezados por la frase: “Carta de Noche a...”. El voluminoso porfolio terminaba con el siguiente colofón:

Este homenaje a Eduardo Chicharro en el que se recogen sus nueve cartas de noche ha sido posible gracias a la desinteresada colaboración de los pintores: Amalia Avia, Enrique Gran, Julio López Hernández, Manuel Millares, Lucio Muñoz, Paco Nieva, Ángel Orcajo, Manuel Raba, Joaquín Ramo, Antonio Saura y Eusebio Sempere; autores de los aguafuertes que se incluyen en esta carpeta, todos ellos numerados y firmados del 1 al 100, a excepción de del grabado de Manuel Millares, por haber fallecido antes de la estampación de su obra, del poeta Gonzalo Armero que ha revisado los textos y del pintor Antonio Lorenzo que ha supervisado la realización de la obra gráfica.

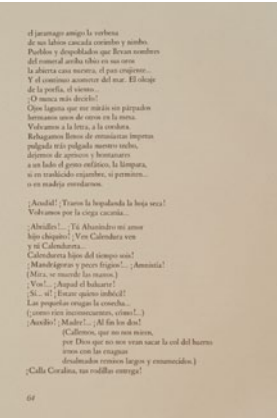
Esta obra dirigida por Grupo Quince, ha sido editada en sus talleres durante 1972 y 1973. El estuche de la misma fue diseñado y realizado por Jaime y Jorge Blassi.

Ejemplar nº

En el texto que a modo de introducción se incluía en la carpeta, Gonzalo Armero elogiaba al poeta fallecido y definía las “Cartas de Noche” como su obra más personal e intensa junto a “Música Celestial”, y vinculaba ambas a la literatura que surge de la soledad. Las cartas, que fueron escritas entre 1950 y 1960, iban dirigidas a unos cuantos amigos: Carlos Edmundo de Ory, Ignacio Nieva, César González Ruano, Eusebio Sempere, Ángel Crespo, Lucio Muñoz y Amalia Avia; y excepcionalmente también se incluyó una carta a Beethoven y otra dedicada a una anónima niña de Guernica.



“Carta de noche a Lucio y Amalia” (fragmento) de Eduardo Chicharro incluida en la carpeta *Homenaje a Chicharro* 1972-1974.



³⁶ En la carpeta, Gonzalo Armero introduce al Eduardo Chicharro con estas palabras: “Español, habitante de Roma hasta la madurez, residente en Madrid hasta la inhóspita década de los cuarenta hasta su muerte, biológicamente surrealista, hijo de pintor famoso, pedagogo de la pintura, pintor, conferenciante, novelista, fundador y teórico del Postismo, poeta, esencialmente poeta, poeta de necesidad; Eduardo Chicharro nunca tuvo buena suerte. Su obra, como lo fue su persona, ha permanecido, salvo para unos pocos, prácticamente inédita, ignorada... La vida de Eduardo Chicharro fue una persecución de lo imposible, un no acostumbrarse a vivir convencionalizado, un ir en su contra. Así su poesía. Así el poema: simbiosis de la vida y de un denominador común: la soledad. A ella, a la soledad que le produjo la realidad de su imaginación en choque con la sórdida realidad que le tocó vivir, a esa soledad histórica y a aquella otra, la más radical, la del hombre, la del poeta, deba quizá remitirse quien quiera alcanzar el lingüístico temblor de estas cartas nocturnas. Desde ella, en ella y gracias a ella fueron escritas...”

³⁷ La carpeta consultada pertenece a los fondos de la Biblioteca Nacional (signatura 50150-50160) y fue adquirida a Grupo Quince el 26 de septiembre de 1974 por 35.000 pesetas.

³⁸ El primer documento que refleja la intención de realizar dicha carpeta, es la memoria de la Junta General Ordinaria (DOC: 06; 25.02.1972) celebrada en febrero de 1972 en el que consta que se realizará con la colaboración gratuita de los artistas. En el listado de los mismos, figura Antonio López y no constan ni Enrique Gran, ni Manuel Raba.



⏏ Aguafuertes de Lucio Muñoz (s.t.) y Amalia Avia (s.t.) incluidos en la carpeta *Homenaje a Chicharro* realizados en 1974.

En el momento en el que se inició la carpeta Dimitri Pagueorgui todavía estaba en Grupo Quince, y bajo su dirección se realizaron los grabados de Francisco Nieva y Eusebio Sempere fechados en 1972 y expues-

tos en la galería Huts de San Sebastián en marzo del mismo año³⁹. El resto de la obra se acometió bajo la supervisión de Antonio Lorenzo, y los encargados de su estampación fueron Abou Ali Abdel Aziz y Monirul Islam en grabado calcográfico y Dietrich Mann y Don Herbert en litografía⁴⁰.

La primera obra fue un grabado de Amalia Avia a dos colores, estampado por Abu Ali Abdel Aziz. En ese momento la artista ya contaba con experiencia en el campo del grabado⁴¹ y a partir de esta plancha realizó otros dos aguafuertes para Grupo Quince: *Monigote* (1973) y *Nieve* (1974). A éste le siguió la obra de Enrique Gran también estampada por el grabador marroquí, el cual llevó a cabo un laborioso proceso de entintado utilizando seis colores en una misma plancha, con un procedimiento similar al utilizado en el grabado *Danzarina* de Antonio Saura. La tercera stampa es una litografía de Julio López Hernández realizada mediante papel reporte y estampada por Dietrich Mann, al que le siguió un rotundo aguafuerte de Manolo Millares ejecutado seguramente con la punta de un destornillador o algún instrumento parecido, (estampas que no se llegaron a firmar ya que el artista falleció antes de concluir la edición).

Lucio Muñoz realizó un grabado estampado por Abu Ali Abdel Aziz, su asiduo colaborador, y Paco Nieva empleó la técnica del gofrado realizado mediante un fotograbado con una gran mordida. La carpeta se completó con un aguafuerte a cuatro colores de Ángel Orcajo al que le siguieron los aguafuertes de Manuel Raba y Joaquín Ramo. Un extraordinario grabado de Eusebio Sempere, completó la serie.

La carpeta se expuso por primera vez el 28 de septiembre de 1974 en la galería Lúzar de Bilbao junto a los portfolios, *Pantaleón y las Visitadoras*, de Ernesto Deira; *Aphorismen* de Antonio Saura, *Rapporto Sull'acqua* de Fabrizio Plessi y otras litografías, aguafuertes y serigrafías editadas por Grupo Quince. Este proyecto significó por un tiempo una seña de identidad importante, por la que mucha gente reconoció y valoró la labor que se estaba realizando en Grupo Quince, probablemente por la cantidad y la calidad de los artistas que se implicaron de forma altruista en la carpeta.

⏏ Julio López Hernández, (s.t.) litografía incluida en la carpeta *Homenaje a Chicharro* realizada en 1974.



⏏ Ficha-catálogo editado por Grupo Quince de la carpeta de aguafuertes y litografías de varios artistas, *Homenaje a Chicharro*, 1972-1974.

39 Litografías, aguafuertes y serigrafías. Catálogo de la exposición de Grupo Quince en la galería Huts de San Sebastián, del 11 al 29 de Marzo de 1972.

40 La dimensión de la caja que contiene el texto y las estampas es de 56 x 42 cm. y los grabados miden aproximadamente: 55 x 41cm. La justificación de la tirada es de 100 ejemplares, más 10 pruebas de artista y todos los grabados están estampados sobre papel Guarro confeccionado especialmente para Grupo Quince.

41 Contrariamente a lo que sucedió con Enrique Gran, Ángel Orcajo, Manuel Raba, Joaquín Ramo, que realizaron su primera incursión en el mundo de la gráfica en ese momento, y no volvieron a participar en ninguna otra edición para Grupo Quince.

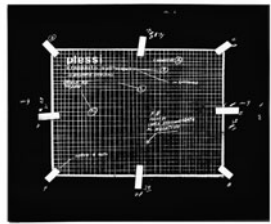
Fabrizio Plessi (Reggio Emilia, Italia, 1940).

Rapporto sull'acqua, 1974.

Dentro de la obra editada por Grupo Quince y concretamente en el campo de la serigrafía, la carpeta de Fabrizio Plessi constituye un proyecto deslumbrante por su belleza y originalidad. Si analizamos la biografía del artista italiano, nos asombrará descubrir que es en 1974 con la exposición realizada por Grupo Quince, la primera vez que trabaja en España, país al que volverá en 1988 con la gran exposición de video instalación: *Plessi. Videocruz*, en el Museo Español de Arte Contemporáneo.

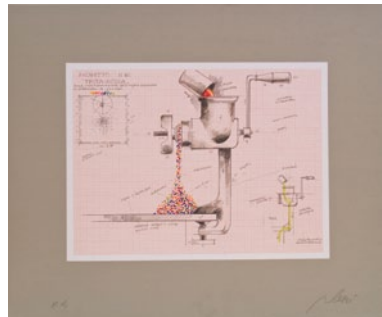


⏏ Carpeta de Fabrizio Plessi, *Rapoprtto sull'acqua*, 1974.

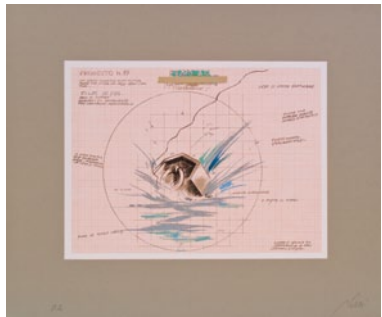
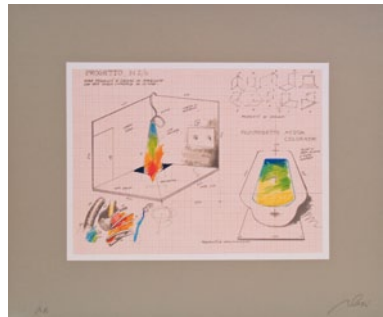


La carpeta *Rapporto sull'acqua* contenía un texto de Antonio Lorenzo⁴² que acompañaba a las doce serigrafías que mostraban el tema central de la obra de Fabrizio Plessi: el agua; elemento que desde 1968 había estado utilizando en instalaciones, vídeos, películas y performances. Los dibujos, a modo de esquemas o maquetas de futuros proyectos (en todos ellos figura la palabra “progetto” seguido de un número en la parte superior izquierda), estaban realizados sobre papel milimetrado. El taller valenciano Giménez-Espinoza fue el encargado de la estampación de los 120 ejemplares de cada serigrafía, que iban montados sobre una cartulina marrón en la que figuraba la numeración a la izquierda, y la firma del artista junto al sello seco de Grupo Quince a la derecha. La carpeta que se diseñó para albergar las estampas y los textos tenía forma de sobre, y estaba revestida con una tela negra sobre la que se había serigrafiado en blanco un dibujo de Fabrizio Plessi en la parte delantera, y su nombre y el del Grupo Quince en la solapa de la parte trasera.

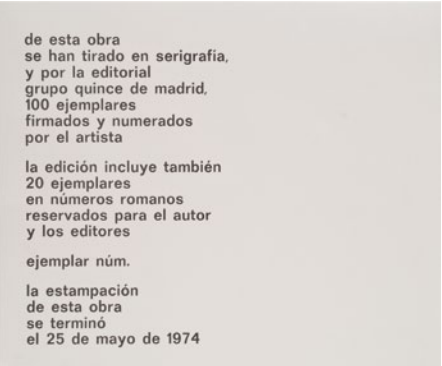
Queremos destacar la importancia que tuvo esta carpeta por su calidad técnica y plástica pero sobre todo por la acertada elección del artista por parte de los directores artísticos de Grupo Quince en ese momento: María Corral y José Ayllón. Se mostró por primera vez en la Sala Lúzar de Bilbao en octubre de 1974, junto algunas serigrafías de Darío Villalba, las carpetas *Aphorismen* de Antonio Saura y *Homenaje a Eduardo Chicharro*.



⏏ Trita-acqua colorata (1), Fisica 10 film 16 mm (8) y Morsa e expugna (12); cuatro de las doce serigrafías que componen la carpeta de Fabrizio Plessi *Rapporto sull'acqua*, 1974.



⏏ Presentación y justificación de la tirada de la carpeta de Fabrizio Plessi, *Rapporto sull'acqua*, 1974.



42 El texto de Antonio Lorenzo incluido en la carpeta *Rapoprtto sull'acqua* está reproducido en su totalidad en el Apéndice: VIII.4. “Textos incluidos en carpetas editadas por Grupo Quince”. El texto también se reproduce íntegramente en el catálogo *La palabra grabada*, op.cit., [s.p.].

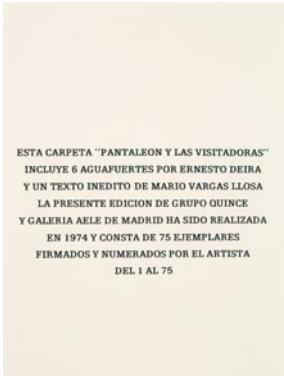
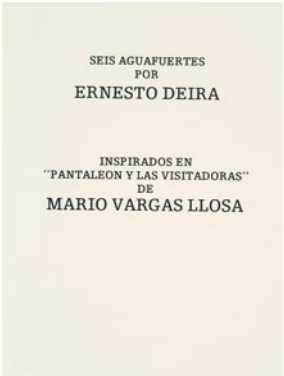
Ernesto Deira (Buenos Aires, 1928 – París 1986).

Pantaleón y las visitadoras, 1974.

La carpeta *Pantaleón y las visitadoras* fue un proyecto de Ernesto Deira que se realizó en colaboración con la galería Aelee de Madrid, con la que el artista argentino trabajaba en ese momento. Los seis aguafuertes realizados representaban escenas cargadas de humor que ilustraban fragmentos del libro del mismo nombre escrito por Mario Vargas Llosa. Cada una de las estampas contenidas en el porfolio estaba acompañada del texto al que hacían alusión y el contenido se completaba con otro texto realizado ex profeso para la carpeta por el escritor peruano, escrito en Lima en octubre de 1974 titulado: “Las agua-fuerte excesivas de Ernesto Deira”⁴³. La carpeta que contenía las estampas y los textos estaba realizada en cartón gris atado con cintas negras en los laterales y la estampación de la edición fue llevada a cabo por Rosa Biadiú.

El artista argentino poseía un gran dominio de la técnica y su dibujo grotesco y desbordante te sumergía de lleno en la historia ilustrada. En palabras del propio Vargas Llosa extraídas del texto anteriormente mencionado incluido en la carpeta:

A esa realidad transformada él ha infligido a su vez nuevas transformaciones con la llave mágica de su propia fantasía y la eficacia de su técnica. El resultado es un mundo desmedido y feroz, rigurosamente imposible, donde reinan como monarcas omnímodos estos tetrarcas: el sexo, la pesadilla, el sarcasmo y la muerte.



Presentación y justificación de la tirada de la carpeta de Ernesto Deira, *Pantaleón y las visitadoras*, 1974.

José Guerrero (Granada, 1914 – Barcelona, 1991).

El color en la poesía, 1975.

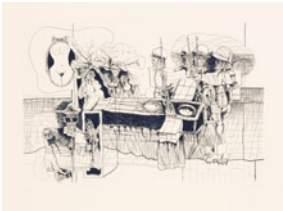
El porfolio *El color en la poesía* incluía seis litografías de José Guerrero y poemas de Rafael Alberti, Lawrence Ferlinghetti, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Stanley Kunitz y Pablo Neruda. Fue editada en 1975 por Grupo Quince y la galería Juana Mordó junto a otras dos litografías *Azul y negro* y *Rojo y negro*, con las mismas características que las que formaban la carpeta.

Entelada en color beige, la cubierta mostraba el título de la obra, el nombre del artista y la lista de los autores de los textos en la parte central. Tres líneas de color rojo, azul y amarillo en la parte superior y otras tres de color marrón, cian y verde en la parte inferior, completaban la portada. Tres cierres de cuero y hueso en los laterales aseguraban su contenido. El conjunto de las obras fue realizado por Don Herbert y presentado en Grupo Quince y en la galería Juana Mordó a finales de ese mismo año, y en otros espacios

⁴³ Todos los textos de Mario Vargas Llosa incluidos en la carpeta *Pantaleón y las visitadoras* están reproducidos en su totalidad en el Apéndice: VIII.4. “Textos incluidos en carpetas editadas por Grupo Quince”. Los textos también se reproducen íntegramente en el catálogo *La palabra grabada, op.cit.*, [s.p.].



Ernesto Deira, carpeta *Pantaleón y las visitadoras*, 1974.



Ernesto Deira, aguafuerte nº 6 incluido en la carpeta *Pantaleón y las visitadoras* editado por Grupo Quince en 1974.

Ficha-catálogo editado por Grupo Quince de la carpeta de aguafuertes de Ernesto Deira, *Pantaleón y las visitadoras*, 1974.



Ficha-catálogo editado por Grupo Quince de la carpeta de litografías de José Guerrero, *El color en la poesía*, 1975.

expositivos como Imagen Múltiple o la librería-galería Antonio Machado de Madrid, en años sucesivos.

Consideramos esta carpeta como una de las ediciones más importantes de las llevadas a cabo por Grupo Quince, por la gran relevancia y la trayectoria en la gráfica del artista escogido, por la calidad técnica de las litografías, por la fuerza de sus imágenes y por la belleza de los versos que las acompañan. Por esta razón nos permitimos incluir íntegramente a continuación los textos junto a las imágenes que conforman el porfolio.

Federico García Lorca

SONETO

*Y el agua errante se pondrá amarilla
mientras corre mi sangre en la maleza
mojada y olorosa de la orilla*



Rafael Alberti

“A LA COMPOSICIÓN”

*A TI, cimiento azul de la armonía,
sólida trama de una ley sanciona,
suma de acordes que entre sí aprisiona
en su red ideal la geometría.*



Lawrence Ferlinghetti

“SENDEROS A SITIOS LEJANOS”

*El sol el sol las casas
Del alba los pájaros de invierno
Colmados de silencio*



Stanley Kunitz

“FOSFORESCENCIAS”

*Heridas del frente de la tierra
dejan sus intrincadas huellas de espinas
en los lechos de piedra*



Jorge Guillén

“CORRESPONDIENDO”

*Interrogaban los peces
Al rojo día
La hermosura se esparcía
Sobre arideces*



Pablo Neruda

“ODA AL COLOR VERDE”

*Cuando la tierra fue calva y callada,
silencio y cicatrices,
extensiones de lava seca y piedra congelada
apareció el verde,
el color verde,
trébol, acacia río de agua verde.*



La formación de José Guerrero como grabador se remontaba a sus años de residencia en Nueva York donde tuvo la oportunidad de aprender en el *Atelier 17* de Stanley William Hayter. Desde ese momento el grabado formó parte del universo de Guerrero y lo utilizó como vehículo esencial de expresión artística. Podemos nombrar como ejemplo de esta actividad la primera carpeta suya que editó Juana Mordó en el año 67 con seis litografías y un texto de Jorge Guillén, o *Fosforescencias: seis serigrafías* acompañadas por un texto de Stanley Kunitz que realizó en 1971 el Museo de Arte Abstracto del Cuenca, al que estuvo fuertemente vinculado.

José Guerrero volvió a realizar otra serie, esta vez de aguafuertes, en los talleres de Grupo Quince en 1980 junto a Óscar Manesi y Ramiro Undabeytia⁴⁴ y como hemos visto en el capítulo dedicado a Don Herbert, el artista realizó también la carpeta *Por el color*⁴⁵ en 1982 para la galería Carmen Durango de Valladolid, (actualmente Antonio Machón), en el taller H. & H. que en ese momento dirigía el litógrafo norteamericano. Su producción continuó teniendo como protagonistas las masas de color, los planos y las líneas, con una estética vinculada al expresionismo abstracto norteamericano, que le reportó a partir de los años 80 numerosos éxitos y que fue objeto de varias antológicas y exposiciones importantes de entre las que destacamos la retrospectiva que se realizó en el MNCARS siendo María Corral la directora del museo.⁴⁶

Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931 - 2004).

Proyectos para un paisaje, 1976.

Otra de las ediciones destacadas que se llevaron a cabo en Grupo Quince, fue la carpeta *Proyectos para un paisaje* de Joan Hernández Pijuan. Cuando abordó la realización de las siete litografías de la mano de Don Herbert en 1976, el artista ya contaba con una dilatada trayectoria en el mundo de la gráfica. Desde su primera carpeta de litografías para la colección *Estampas de la Cometa* de Gustavo Gili en Barcelona en 1964, hasta la carpeta de aguafuertes y aguatinas *Escala 1:10* para la misma editorial en 1974 pasando por numerosas ediciones, exposiciones y premios resultado de su abundante producción gráfica.⁴⁷

La carpeta que se editó en Grupo Quince estaba entelada en gris verdoso con las letras en verde oscuro para el título de la portada, y albergaba en su interior una obra delicada y sutil con claras vinculaciones a la naturaleza. Una primera hoja nos presentaba el título y al autor de las litografías, y la segunda y la tercera reproducían el texto que José Ayllón escribió en primera persona usurpando los pensamientos del *Paisaje*⁴⁸. Las litografías estaban estampadas en tonos verdes, ocre y grises azules y el motivo principal se solapaba con una trama de papel milimetrado realizada mediante un fotolito. Las dos primeras estampas recogían una imagen doble y en las otras cuatro restantes, el paisaje ocupaba la totalidad del papel. Completando la serie se realizó una suite extraordinaria de 25 ejemplares que incluía cuatro litografías de las mismas características que las anteriores, que conforman un políptico⁴⁹. Todas las litografías fueron realizadas por Don Herbert en el taller de Grupo Quince sobre papel BFK Rives.

Esta obra respondía a la evolución e investigación que Joan Hernández Pijuan venía realizando sobre el paisaje desde principios de los años 70. Espacios en los que aparecía la regla y la retícula creando su propia realidad mediante texturas y gradaciones cromáticas. Estudios de la luz, el color y el gesto que seguirán siendo su principal motivo de reflexión en los años sucesivos.



44 Para más información sobre la serie de cuatro aguafuertes *Azul, Verde, Rojo y Negro*, consultar el siguiente capítulo IV.3.3. "Series editadas por Grupo Quince".

45 Seis poemas de Jorge Guillén y seis litografías de José Guerrero componen esta obra que se presenta en estuche apaisado de 44 x 63 cm. Encuadernado en tela en cuyo interior se alojan textos y litografías. Los poemas fueron doblemente impresos: en reproducción autógrafa (fotografiado en línea) y en caracteres tipográficos Ibarra, sobre papel Rives de 300 gr. Las litografías fueron realizadas en la primavera de 1981 por José Guerrero en el taller H. & H. bajo la dirección de Don Herbert. La edición consta de los siguientes ejemplares: ciento veinticinco numerados del 1 al 125, diez pruebas de artista.

46 V.V.AA. *Guerrero*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1994. [Exposición itinerante organizada por el MNCARS en la Sala de Exposiciones "La Granja" de Santa Cruz de Tenerife; el Centro de Arte "La Regenta" de Las Palmas de Gran Canarias.].

47 Para obtener información pormenorizada sobre el trabajo y la trayectoria de Joan Hernández Pijuan, consultar su completa página Web que recoge amplia información sobre su obra, textos, bibliografía, exposiciones....
Página Web del artista Joan Hernández Pijuan: <<http://hernandezpijuan.org>> [web en línea] [con acceso el 15 de mayo de 2012]

48 El texto de José Ayllón "Carta a Joan Hernández Pijuan" incluido en la carpeta *Proyectos para un paisaje* está reproducido en su totalidad en el Apéndice: VIII.4. "Textos incluidos en carpetas editadas por Grupo Quince".

49 La edición de la carpeta era de 75 ejemplares + 8 P/A + 5 H/C, pero las 25 primeras carpetas, numeradas del 1/75 al 25/75, incluían esa "suite extraordinaria" en la que estaban las 4 estampas que formaban un políptico de 76 cm de alto y 172 cm de largo.



Joan Hernández Pijuan, litografías nº 2 y nº 3 incluidas en la carpeta *Proyectos para un paisaje* editada por Grupo Quince y realizada con Don Herbert en 1976.

Joan Hernández Pijuan trabajando en una de las litografías de la carpeta *Proyectos para un paisaje* en el taller de Grupo Quince, 1976.



Son muchos los estudios que se han realizado sobre la obra gráfica de Joan Hernández Pijuan y las reflexiones del propio artista en torno al mundo del grabado. Su dedicación a lo largo de toda su carrera hacia esta disciplina artística le situó en un lugar muy destacado en la gráfica contemporánea, por eso Grupo Quince

significó un apoyo importante en ese avance hacia la difusión y el reconocimiento de su trabajo. Encontramos un párrafo que así lo muestra en la memoria de actividades realizada por Grupo Quince correspondiente al año 1976, en el que leemos:

*Este año al haber sido aceptados por el comité de selección de la Feria de París, para participar en la Fiac 76, han sido reconocidas la calidad y posibilidades de nuestro taller, así como el interés del artista presentado, Joan Hernández Pijuan. Por lo que varias casas editoriales nos han ofrecido, sin ningún tipo de desembolso, la exclusiva de su distribución en España, y otras están interesadas en utilizar nuestros talleres para sus ediciones.*⁵⁰

Joan Hernández Pijuan expresó de este modo su gratitud en una entrevista con Rosa Queralt publicada en el catálogo que recoge su obra gráfica desde 1954 hasta 1980. Ante la solicitud de hacer balance de los últimos años, el artista catalán respondía con estas palabras: "Me han apoyado mucho: desde los Gili hasta Grupo Quince, cuando en 1976 decidieron exponer en su stand de la FIAC de París, y al año siguiente en la feria de Bolonia, mis *"Proyectos para un paisaje"*."⁵¹ La carpeta también se mostró en "Artexpo" de Barcelona en 1976 y se organizó una exposición individual en la galería de Grupo Quince un año después con el título *Obra Gráfica*. Al igual que sucediera con José Guerrero, la obra del artista catalán fue motivo de una exposición antológica en el MNCARS siendo María Corral directora del centro. La retrospectiva abarcaba el periodo comprendido desde 1972 hasta 1992, e incluía en su catálogo⁵² trabajos realizados en grabado calcográfico editados en su mayoría por *La Polígrafa* de Barcelona y las litografías de la carpeta *Proyectos para un paisaje*.

Gerardo Delgado (Olivares, Sevilla, 1942), José Ramón Sierra (Olivares, Sevilla, 1945) y Juan Suárez (El Puerto de Santa María, 1946).

Libro a cuatro, 1978.

Según constaba en la memoria de actividades de Grupo Quince correspondiente al año 1976, dentro de las previsiones para el siguiente año estaba "realizar dos litografías de Cuasante y "Pintores de Sevilla" (Carpeta de 8 litografías) con Suarez, Sierra, Gerardo Delgado y Molina."⁵³ Sabemos que finalmente se editó la carpeta *Libro a cuatro* con dos litografías de los artistas José Ramón Sierra, Juan Suárez y Gerardo Delgado acompañadas de tres poemas de Jacobo Cortines, tal y como consta en la siguiente memoria anual:

*Por último en Diciembre presentamos con gran éxito el "Libro a cuatro" Edición de seis litografías de tres de los mejores pintores de la llamada "nueva abstracción española" y un poeta, inédito hasta el momento.*⁵⁴



50 DOC: 14; 17.05.1977. "Memoria de Actividades del ejercicio 1976".

51 Entrevista de Rosa Queralt con Joan Hernández Pijuan "Conversación con Hernández Pijuan". *Obra Gráfica 1954-1980*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A., 1981. p. 25.

52 Miguel Fernández-Cid, Joan Hernández Pijuan y Maya Aguiriano. *Hernández Pijuan. Espacios del silencio 1972-1992*. Madrid: Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, 1993. [Catálogo realizado con motivo de la exposición organizada en el MNCARS del 2 de febrero al 5 de abril de 1993, comisariada por Elvira Maluquer.]

53 DOC: 14; 17.05.1977. "Memoria de actividades del ejercicio 1976".

54 DOC: 18; 27.06.1979. "Memoria de actividades del ejercicio 1978".

Efectivamente, los tres pintores sevillanos supusieron un punto de inflexión en el arte andaluz de mediados de los años sesenta. Irrumpieron con sus obras en un panorama dominado por la estética academicista cambiando el rumbo del arte contemporáneo en Sevilla hacia una abstracción que pronto fue reconocida y valorada. Esta generación que venía de la Escuela de Arquitectura introdujo una nueva concepción del arte que generó un buen número de muestras en torno a varios pintores sevillanos, de entre los que se encontraban, además de los tres artistas mencionados, Joaquín Meana y Francisco Molina.

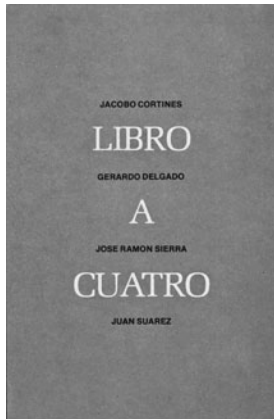
El poeta Jacobo Cortines (Nebrija, Sevilla, 1946), director de la revista *Separata*, mantenía una buena relación con los pintores. En la publicación de la Fundación Juan March: *Poética y poesía* dedicada al poeta sevillano, éste aludía al trabajo conjunto que se realizó para la carpeta y desveló el homenaje encubierto a Rossini en el título que nominó el proyecto:

*El libro tuvo buena acogida entre sus contadísimos lectores, pero poco me preocupé de su difusión en los círculos literarios que apenas frecuentaba. Más me relacionaba con pintores y arquitectos. Con tres de ellos hice unos meses antes el Libro a cuatro: seis litografías de Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez con tres poemas míos para el Grupo 15 de Madrid. El título era un velado homenaje a Rossini por sus Sonatas a cuatro. Ellos formaron parte del consejo de redacción de la revista que fundé y dirigí: Separata. Literatura, Arte y Pensamiento, donde colaboraron escritores, pintores, arquitectos y filósofos en una experiencia breve (de 1979 a 1981), pero sumamente enriquecedora.*⁵⁵

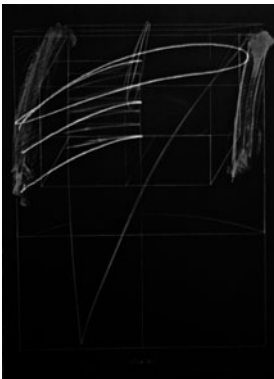
Los tres artistas trabajaban en ese momento con la galería Juana de Aizpuru de Sevilla y aunque no nos consta ningún tipo de co-edición en la carpeta, seguramente sí hubo colaboración entre ambas galerías. Las obras fueron realizadas por Don Herbert y los poemas impresos en Gráficas del Sur de Sevilla. Las litografías de Juan Suárez acompañaban a la poesía: “Cantos rodados”, las de José Ramón Sierra a “Noche de tierra” y las de Gerardo Delgado a “Abandono y desidia”. Ese mismo año la carpeta fue mostrada en la galería Iolas-Velasco de Madrid⁵⁶, en la galería de Grupo Quince, que editó una tarjeta-invitación con motivo de la inauguración el 21 de diciembre de 1978 y un año después en la sala de exposiciones del Banco de Granada.⁵⁷

“NOCHE DE TIERRA”

*Oscuro como seno de tiniebla,
como temblor sin luz de viva llama,
¡oh ciego herir que oscuramente abrasas
los crueles laberintos que se ofrecen!
No tu rumor escucho que enamore,
ni aspiro de tu boca su perfume,
sólo tu envidia carcomida encuentro
oculta en tus secretas galerías.
Dormido está mi odio en el olvido
de tan amarga noche a su cuidado.
Dormido está mi llanto y como ajeno
a este hosco sentir al que alimentas.
No seguiré tu senda, ni mis pasos
escalarán la aurora que disfrazas.
Apaga, pues, tu fuego que no espero
ni soledad sonora ni azucenas.
(De Crónica de mi terror)*



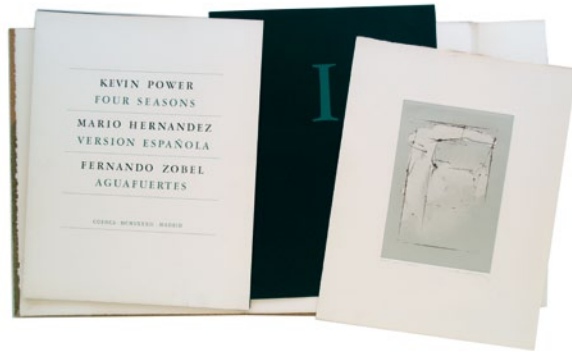
Tarjeta- invitación (anv. y rev.) de la exposición de la carpeta de José Ramón Sierra, Gerardo Delgado y Juan Suarez, *Libro a cuatro* celebrada en la galería de Grupo Quince en diciembre de 1978.



Litografías de José Ramón Sierra que ilustran el poema “Noche de Tierra” de Jacobo Cortines en la carpeta *Libro a cuatro* editada por Grupo Quince en 1978.

Fernando Zóbel (Manila, 1924 – Roma, 1984).

Four seasons, 1982.



Fernando Zóbel, carpeta de aguafuertes *Four seasons* editado por Grupo Quince y la galería Theo en 1982.

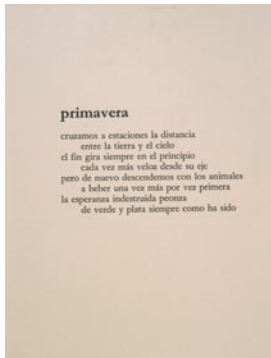
El portfolio *Four Seasons* fue editado por la galería Theo de Madrid y por Grupo Quince en 1982 y contenía cuatro grabados de Fernando Zóbel que fueron estampados por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. La carpeta diseñada por Jordi y Jaume Blassi de Barcelona estaba realizada con rafia de color marrón cubierta con un plástico donde figuraba el nombre del autor de los grabados y de los textos. En su interior se encontraban otras cuatro carpetillas enteladas en negro con la numeración en romanos según del puesto que ocupaban. Éstas, nuevamente albergaban una hoja doble con los poemas de Kevin Power en inglés a la izquierda y la versión de Mario Hernández en castellano a la derecha⁵⁸

siguiendo el siguiente orden: I “invierno”, II “primavera”, III “verano” y IV “otoño”. Las estampas eran leves variaciones de color de la misma composición abstracta.⁵⁹

Resulta importante recordar que Fernando Zóbel fue una de las figuras más destacadas e influyentes de la generación pictórica abstracta española de los años sesenta. Licenciado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Harvard, en 1946 empezó a pintar dentro del estilo de la Escuela de Boston y de 1951 a 1960 ocupó la cátedra de Bellas Artes del Ateneo de Manila. Viajó por Estados Unidos y por Europa y finalmente se estableció en España donde entabló amistad con los artistas abstractos de la generación de *El Paso* y decidió dedicarse por entero a la pintura.

En 1966 creó con Gustavo Torner y Gerardo Rueda el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca con fondos de su propiedad. Incansable creador y consciente del valor del papel como soporte y de la importancia de la obra gráfica como vehículo de difusión artística y cultural, Fernando Zóbel emprendió en 1954 su tarea como grabador en la *Rhode Island School of Design* de Providence. Esta actividad la desarrolló siempre de forma paralela y complementaria a su labor pictórica y no la abandonó hasta su muerte en 1984.

*Fernando Zóbel fue siempre un apasionado de la obra gráfica en general, tanto como pintor, como coleccionista o estudioso del tema en toda su profundidad. Y bien es verdad que alrededor de este mundo del grabado vemos reflejadas muchas facetas de su personalidad de pintor. Es dentro de esta atracción y dedicación donde hallamos al Zóbel estudioso, erudito en la materia, especialista en libros raros y manuscritos.*⁶⁰



Aguafuerte de Fernando Zóbel que ilustra el poema “primavera” de Kevin Power y la versión de Mario Hernández, incluidos en la carpeta *Four seasons* editada por Grupo Quince y la galería Theo en 1982.

⁵⁵ Poética y Poesía. *Jacobo Cortines*. Fundación Juan March. Madrid, 2006. pp. 36-37.

⁵⁶ Con motivo de esta exposición se publicó el artículo “Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suarez” en la revista *Guadalimar* (1978): p. 41., que recoge los distintos modos de abordar el aspecto puramente óptico de la pintura.

⁵⁷ Cinco pintores sevillanos: Gerardo Delgado, Joaquín Meana, Francisco Molina, José Ramón Sierra, Juan Suárez. Granada: Banco de Granada, 1979.

⁵⁸ Los textos de Kevin Power en la versión de Mario Hernández en castellano incluidos en la carpeta *Four seasons* están reproducidos en su totalidad en el Apéndice: VIII.4. “Textos incluidos en carpetas editadas por Grupo Quince”. Los textos también se reproducen íntegramente en el catálogo *La palabra grabada, op.cit.*, [s.p.].

⁵⁹ El ejemplar consultado es propiedad de Ramiro de Undabeytia y está firmado por Kevin Power, Mario Hernández y firmado y dedicado por Fernando Zóbel. [En la Biblioteca Nacional se conserva un ejemplar con la signatura: ER 5228/1-6].

⁶⁰ Rafael Pérez Madero, “Fernando Zóbel: el Museo y la obra gráfica”, en el catálogo de la exposición *Zóbel, pintor y grabador*. Cuenca: Diputación de Cuenca, 1999. [Catálogo razonado de la obra gráfica de Fernando Zóbel para la exposición organizada por la Fundación Juan March, celebrada entre diciembre de 1999 y enero de 2000. En su portada se reproduce un aguafuerte de la carpeta *Four seasons*.]

Carmen Laffón (Sevilla, 1934).

Banco de San Carlos 1782 - Banco de España 1982, 1982.

El mismo año de edición de la carpeta de Fernando Zóbel, la pintora sevillana Carmen Laffón realizó en los talleres de Grupo Quince un encargo del Banco de España con motivo del bicentenario de la fundación del Banco de San Carlos. Los cuatro aguafuertes se presentaron en el interior de un porfolio entelado en marrón, que llevaba impreso el título en blanco formando un círculo en la parte central. Así mismo, se incluyeron dos hojas en las que figuraban los datos de la edición en una, y detalles sobre el edificio, la técnica, la artista y los estampadores en la otra.



Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia fueron las personas responsables de la realización de la edición. A propósito de la estampación, Ramiro de Undabeytia, al ser preguntado por las colaboraciones con otros talleres, galerías o instituciones en la edición de proyectos abordados por Grupo Quince, manifestaba lo siguiente:

A lo largo de toda la trayectoria de Grupo Quince no sólo se hicieron ediciones, sino también colaboraciones con otras galerías. Este fue el caso de la carpeta Las Ruinas de Gerardo Delgado que se editó con la galería Egam, o la carpeta de Carmen Laffón, que se hizo para conmemorar el bicentenario de la fundación del Banco de San Carlos. Esta carpeta fue de los últimos trabajos que se estamparon en Grupo Quince y se realizó por encargo del Banco de España. Recuerdo que Carmen Laffón estuvo mucho tiempo trabajando en el taller hasta que se consiguieron las pruebas definitivas y que el propio Banco compró muchas de las pruebas de estado. Eso era lo bueno de Grupo Quince, el artista podía trabajar durante meses hasta llegar realmente al resultado que estaba buscando.⁶¹

Carmen Laffón ya había realizado un considerable número de litografías sobre bodegones junto a Don Herbert en el taller de Grupo Quince durante los años 1979 y 1980⁶². Esta vez el tema de sus aguafuertes tenía por objeto el edificio que alberga actualmente el Banco de España en la confluencia de las calles de Alcalá y el Paseo del Prado. Las imágenes de los cuatro grabados parecían una secuencia en la que se iba cerrando el campo de visión hasta llegar al detalle de la ventana superior de la portada principal. A diferencia del resto de las carpetas editadas por Grupo Quince, ésta no estaba acompañada de ningún texto y la edición fue de 200 ejemplares, una elevada cifra que supuso también una excepción.

Revisando el listado de exposiciones de la artista sevillana encontramos una exposición retrospectiva que tuvo lugar en el *Museo Reina Sofía* de Madrid en 1992 que recorría la práctica totalidad de su carrera artística. En este caso, María Corral fue la comisaria de la muestra y se contó con la colaboración el pintor y amigo personal de la artista, Gerardo Delgado como asesor de montaje y coordinador del catálogo que editó el centro⁶³. Su obra, realizada principalmente con las técnicas del carboncillo, el pastel y el óleo, abarca desde el retrato, la naturaleza muerta, los objetos cotidianos y, de manera muy especial, el paisaje. El dominio del dibujo y la creación de una atmósfera especial en sus trabajos se han mantenido en el tiempo y han dotado a la artista en un puesto muy relevante dentro del arte actual andaluz.



⁶¹ Ramiro de Undabeytia. Entrevista con la autora. Madrid, 4 de febrero de 1997. Entrevista incluida en el catálogo *La palabra grabada...*, op. cit., p. 36.

⁶² Para más información sobre otras litografías de Carmen Laffón editadas por Grupo Quince, consultar el capítulo IV.3.4. "Ediciones destacadas".

⁶³ Jacobo Cortines, Kevin Power, E. Llosert y Marañón, José Bergamín y Luis Felipe Vivanco. *Carmen Laffón: bodegones, figuras y paisajes*. Madrid: Museo Reina Sofía y fundación Mapfre Vida, 1992.

Gerardo Delgado (Olivares, Sevilla, 1942).

Las Ruinas, 1984.

La última carpeta que se realizó en Grupo Quince fue *Las Ruinas* de Gerardo Delgado en 1984. Los tres aguafuertes que componían la carpeta acompañaban el poema "A las ruinas de Itálica" del poeta sevillano Rodrigo Caro, y estaban realizados sobre el trazado de la planta del anfiteatro de la ciudad de Itálica levantada por Demetrio de Los Ríos. La edición corrió a cargo de Grupo Quince y la Galería Egam de Madrid, lugar en el que el artista sevillano había expuesto un año antes. De la edición de 75 ejemplares, los 30 primeros estaban reservados para la carpeta y el resto se comercializaron como estampas sueltas.

Como se recordará, Gerardo Delgado ya había participado en la carpeta *Libro a cuatro* con unas litografías en las que el color y el gesto contenido, contrastaban con los grabados de contundentes trazos realizados en color negro, gris y rojo que componían el portfolio *Las Ruinas*. En ese momento en su obra pictórica también se encontraba desarrollando el tema del anfiteatro de Itálica, en el que pretendía ir anulando la arquitectura en sucesivas fases en una serie de lienzos de gran formato.

Los grabados de la carpeta fueron realizados bajo la dirección de Óscar Manesi ayudado por Ramiro de Undabeytia en la estampación. Completando el trabajo se realizaron otras obras como *Cabeza fondo gris* y *Cabeza fondo oscuro* de las que también se editaron 75 ejemplares. Grupo

Quince realizó su última exposición con la muestra *Gerardo Delgado. Las ruinas y otros grabados* de la que tenemos constancia por el anuncio publicado en el periódico ABC con fecha del 23 de junio de 1985. El título: "Las Ruinas" y el poema del poeta sevillano Rodrigo Caro sobre las ruinas de Itálica, además de inspirar el proyecto del artista Gerardo Delgado, parecían proclamar a modo de epitafio el final de Grupo Quince.



Gerardo Delgado, grabados incluidos en la carpeta *Las ruinas* editada por Grupo Quince y la galería Egam de Madrid en 1984.

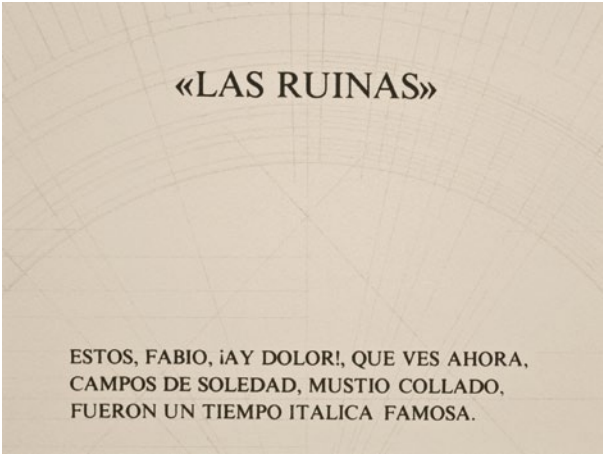


Carpeta conmemorativa del bicentenario de la fundación del Banco de España, 1982 y detalle de la hoja incluida en su interior sobre el edificio, la técnica, la artista y los estampadores.

Aguafuerte de Carmen Laffón incluido en la carpeta Conmemorativa del Bicentenario del Banco de España, 1982.



Poema "A las ruinas de Itálica" del poeta sevillano Rodrigo Caro, incluido en la carpeta de Gerardo Delgado *Las ruinas*, editada por Grupo Quince y la galería Egam de Madrid en 1984.



IV.3.3. SERIES EDITADAS POR GRUPO QUINCE.

Dentro de las obras editadas por Grupo Quince encontramos algunas que por su contenido pueden ser englobadas dentro de una misma serie. Estas ediciones diferían en su planteamiento del de las carpetas, ya que estaban realizadas para ser comercializadas como estampas sueltas y no se presentaban dentro de ningún porfolio, ni fueron acompañadas por un texto. En el mundo de la gráfica es bastante usual encontrar este tipo de ediciones en las que el artista desarrolla alrededor de una misma idea varios trabajos que conservaban el mismo criterio en cuanto al concepto y la seriación (formato, soporte, técnica,...). En Grupo Quince estas ediciones tuvieron un carácter destacado al igual que las carpetas por la naturaleza de su contenido y los artistas que las llevaron a cabo.

Del mismo modo que se ha realizado un listado siguiendo un criterio cronológico de las carpetas, este capítulo se inicia con la enumeración de las series, teniendo en cuenta que las fichas técnicas completas junto a las reproducciones de las obras están incluidas en el capítulo V.1.1. correspondiente a la catalogación.

Listado de series por orden cronológico de edición:

1. Joaquín Mouliáa. *Prisma triangular*, 1972. Serie de tres serigrafías editadas por Grupo Quince y realizadas por el taller Giménez- Espinosa, (60 x 36 cm).
2. Darío Villalba. *Manipulaciones*, 1972. Serie de cuatro serigrafías editadas por Grupo Quince y realizadas por el taller Giménez- Espinosa, (61 x 48 cm).
3. José María Yturralde. *Formas imposibles*, 1974. Serie de cuatro serigrafías editadas por Grupo Quince y realizadas por el taller Iberosuiza, (51 x 36 cm).
4. Luis Gordillo. Serie de 14 litografías, 1979. Co-editadas por Grupo Quince y la galería Theo y realizadas por Don Herbert y Manuel Pérez, (56,5 x 76 cm).
5. José Guerrero. *Azul, Verde, Rojo y Negro*, 1980. Serie de cuatro aguafuertes editados por Grupo Quince y estampados por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia, (76 x 57 cm).
6. Miguel Ángel Campano. *Gran Vía*, 1981. Serie de cuatro aguafuertes editados por Grupo Quince y estampados por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia, (75,5 x 56,5 cm).

Joaquín Mouliáa (Madrid, 1945).

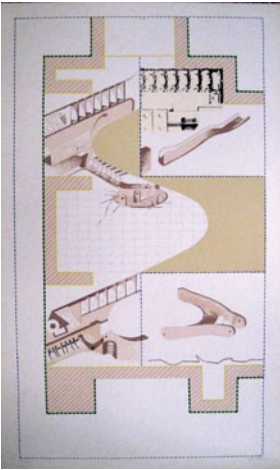
Prisma triangular, 1972.

La serie de tres serigrafías de Joaquín Mouliáa fue uno de los proyectos incluidos en la primera reunión mantenida por los socios de Grupo Quince en mayo de 1971. Es interesante comprobar que al tiempo que se iniciaban las gestiones para comenzar los trabajos con José Hernández y Francisco Peinado de las carpetas *Ópera* y *Glosa*; el proyecto de Joaquín Mouliáa ya estaba preparado¹.

Ese mismo año Joaquín Mouliáa había expuesto en la Galería Vandrés (donde volvería a exponer en 1976 y 1979), y un año más tarde participó en la XXXVI Bienal de Venecia. El catálogo editado por la galería incluía un texto de José Ayllón y las fotografías y el diseño fue realizado por Luis Pérez-Mínguez². La relación que existía en ese momento entre el artista y el director artístico de Grupo Quince, fue posiblemente el motor que impulsó la edición de las serigrafías. Éstas fueron realizadas en base al trabajo desarrollado para la exposición mencionada, que consistió en siete elementos fabricados con una estructura

¹ DOC: 04; 18.05.1971. "Resumen de la reunión del 18 de mayo de 1971". Al final de la primera página del documento se lee: "El Sr. Ayllón está haciendo gestiones acerca de varios artistas, entre los cuales se encuentran:
1.- Peinado - Aguafuertes. Se espera que envíe pruebas en breve.
2.- José Hernández - Se espero que realice algo este verano.
3.- Muliá (sic) - Las máquinas - Está ya preparado.

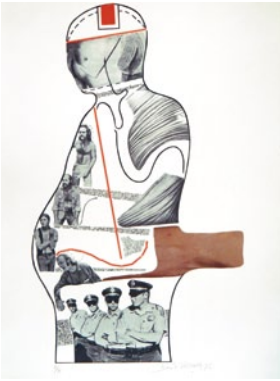
² José Ayllón. *Joaquín Mouliáa*. Madrid: galería Vandrés, 1971.



Joaquín Mouliáa, serigrafía de la serie *Prisma triangular* realizada por el taller Giménez-Espinosa y editada por Grupo Quince en 1972.



Ficha-catálogo editado por Grupo Quince de la serie de serigrafías de Darío Villalba, *Manipulaciones*, 1972.



Darío Villalba, *Manipulaciones sociales*, 1972.

de acero, que contenían en su parte interior entre 1.700 y 3.400 piezas de metacrilato ensambladas a un eje central, que descansaba sobre una plataforma circular giratoria. La forma de la estructura metálica que contenía las piezas era un prisma triangular, título que posteriormente designó las tres serigrafías editadas por Grupo Quince.

La estampación se realizó en el taller Giménez-Espinosa de Valencia y se utilizaron las dos caras del metacrilato. Se editaron 100 ejemplares de cada modelo que se pusieron a la venta con un precio unitario de 10 pesetas cada uno, tal y como consta en el listado de obras en stock de Grupo Quince, incluido en la memoria anual con fecha del 31 de diciembre de 1978.³

Darío Villalba (San Sebastián, 1939)

Manipulaciones, 1972

Casi coetáneo a la edición de *Prisma Triangular* de Joaquín Mouliáa y la carpeta *Rembrandt* de Antonio Saura, Grupo Quince llevó a cabo otro gran proyecto: la serie de serigrafías *Manipulaciones* de Darío Villalba, en lo que supuso la primera incursión del artista en este campo. El propio Darío Villalba escribió sobre este trabajo en la biografía comentada incluida en el catálogo editado por el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), con motivo de la exposición antológica que del artista se celebró en septiembre de 1994:

*Grupo Quince, por iniciativa de María Corral y Carmen Giménez, edita un libro-objeto que recoge el espíritu de los encapsulados de la primera generación. Participa en la exposición Gráficapolítica contemporánea en la librería Einaudi de Milán, en el "Salón de Mai" (Museo de Arte Moderno de París) y en el Lunds Konsthall de Suecia.*⁴

Los *encapsulados* o *crisálidas* constituyeron el trabajo más importante que Darío Villalba realizó entre 1966 y 1971. Estas obras en las que combinaba fotografía y pintura se mostraron en la XXXV Bienal de Venecia y le condujeron a un temprano reconocimiento internacional. Estas figuras humanas de color rosa y de tamaño natural, encapsuladas en plexiglás y colgadas de una estructura del mismo material, eran móviles de gran tamaño que con una leve intervención de la mano, oscilaban en movimientos pendulares o de rotación. De este modo, la estructura giraba en torno al espectador en movimientos que dependían de la intención de la persona que las contemplaba.

En 1972 y antes de suprimir la hibernación de la figura dentro de su cubierta de plástico, Darío Villalba amplió la naturaleza de sus recursos incorporando personajes sacados de la crónica de la realidad. Es precisamente éste el contenido de las cuatro serigrafías editadas por Grupo Quince y realizadas por Lola García en el taller Gimenez-Espinosa de Valencia. Las obras montadas sobre una silueta de metacrilato llevaban por título: *Manipulaciones eróticas*, *Manipulaciones bélicas*, *Manipulaciones sociales* y *Manipulaciones políticas*; y sintetizaban toda la esencia, actitud crítica y estética de la obra realizada hasta ese momento. Este trabajo reflejaba una determinada conducta ante una situación política y social concreta, y contrastaba por su contenido con la mayoría de las ediciones que se habían editado hasta ese momento en Grupo Quince.

La serie se mostró en 1973 en la galería de Grupo Quince y un año más tarde el conjunto de los trabajos más relevantes de esta época pudieron contemplarse en el Espacio-Garaje Vandrés, un lugar alternativo que habilitaron los directores de la galería: Gloria Kirby y Fernando Vijande⁵. La exposición tuvo una gran repercusión, si bien también suscitó cierta polémica por el nuevo uso artístico y documental de la fotografía. Según el propio artista: "es de destacar la temprana comprensión de esta obra por parte de María Corral,

³ DOC: 18; 27.06.1979. "Memoria de actividades del ejercicio 1978".

⁴ Darío Villalba y María Casanova. *Darío Villalba*. 1964-1994. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1994. p. 242.

⁵ Para ver fotografías y ampliar información sobre la obra y la exposición consultar la página Web del artista en el apartado de exposiciones: <<http://www.dariovillalba.com/general.htm>> [web en línea] [con acceso el 9 de junio de 2012]

Carmen Giménez, Antonio Fernández-Alba, y pocos más.”⁶ Es por ello relevante destacar la decisión tomada por la dirección artística de Grupo Quince en aquel momento, al editar obra de un artista cuyo trabajo se ha mostrado con posterioridad por todo el mundo y que le ha hecho merecedor del Premio Nacional de Bellas Artes en 1983 y la medalla al Mérito en las Bellas Artes en 2002, año en el que también ingresó como Académico de Número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

José María Yturralde (Cuenca, 1942).

Formas imposibles, 1974.

Otra de las series importantes editadas por Grupo Quince fueron las *Formas imposibles* del artista José María Yturralde. Estas cuatro serigrafías realizadas por el taller Iberosuiza de Valencia en 1974, pertenecían al final de una etapa en la que el artista había investigado sobre la luz, el movimiento, las fluorescencias y los reflejos; destacando sus trabajos basados en las estructuras modulares a partir de conceptos geométricos.

José María Yturralde es un artista cuya trayectoria ha estado fuertemente vinculada a las nuevas tecnologías. Desde finales de los años 60 su obra se caracterizó por la abstracción geométrica y la realización de objetos cinéticos. Durante esos años fueron de especial relevancia las investigaciones llevadas a cabo en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. Sus “formas” generadas mediante el ordenador, serán mostradas a partir de ese momento en numerosas galerías y constituirán el tema central de sus seminarios y conferencias. Esta etapa en la que se forjó la base conceptual y estética de su trabajo, culminó en 1973 con la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid donde presentó más de un centenar de obras correspondientes a su etapa de las estructuras o *Figuras Imposibles*⁷.

Ese mismo año presentó la carpeta de serigrafías *Obras de Asís, Demarco, Durante, García Rossi, Torres Agüero*, en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla y editó con la Galería Sen de Madrid otro porfolio realizado con la misma técnica con el título: *Sobre el Cuadrado*. Un año después de la realización de estos dos proyectos, efectuó en el taller Iberosuiza para Grupo Quince las cuatro serigrafías: *Forma imposible salmón*, *Forma imposible naranja*, *Forma imposible azul* y *Forma imposible verde*. A los pocos meses de concluir este encargo, obtuvo una beca de la Fundación Juan March para la ampliación de estudios en el *Center for Advanced Visual Studies* del MIT (*Massachusetts Institute of Technology*), donde José María Yturralde comenzó sus primeras investigaciones sobre sistemas proyectivos de N dimensiones, en un intento de explorar nuevas formas compositivas partiendo de estructuras básicas inmersas en sistemas y redes espaciales multidimensionales.

Recientemente su producción de obra gráfica ha sido motivo de una exposición celebrada en la Universidad Politécnica de Valencia de dónde era catedrático de pintura. En el catálogo⁸ publicado con motivo de dicha muestra se puede valorar la importancia que ha tenido la obra gráfica en la trayectoria del artista, desde las primeras serigrafías realizadas con Eusebio Sempere y Abel Martín, hasta las últimas ediciones, pasando por los numerosos trabajos realizados durante varias décadas con el taller Iberosuiza con cuyos dueños mantuvo siempre una excelente relación.⁹



Ficha-catálogo editado por Grupo Quince de la serie de serigrafías de José María Yturralde, *Formas imposibles*, 1974.



José María Yturralde, *Forma imposible azul*, serigrafía realizada en el taller Iberosuiza de Valencia y editada por Grupo Quince en 1974.



Tarjeta-invitación (anv. y rev.) de la exposición *Litografías, acetatos y pruebas de estado*, de Luis Gordillo en la galería de Grupo Quince en enero de 1980.



Juan Manuel Bonet mencionaba al inicio del texto cuatro litografías realizadas en blanco y negro que, si bien es verdad que fueron editadas el mismo año que la serie, no formaban parte de ésta. Los editores de estas cuatro litografías fueron Grupo Quince y el propio

Luis Gordillo (Sevilla, 1934)

14 Litografías, 1979

Es incuestionable que Luis Gordillo es una de las figuras más emblemáticas de la escena artística española de la segunda mitad del siglo XX. Su obra gráfica iniciada en la década de los 70 ha discurrido de modo paralelo a su obra pictórica, esgrimiendo en ambas los conceptos de seriación y repetición. Su trayectoria ha estado siempre marcada por la experimentación debatiéndose entre la expresividad y la racionalidad en un estilo absolutamente personal.

La actividad gráfica desplegada por Luis Gordillo se inició en los años 70 con serigrafías y litografías editadas por galerías como Theo, Vandrés, Edurne de Madrid o Carmen Durango de Valladolid. El primer contacto con la litografía fue en 1976 de la mano de la galería Maeght de Barcelona, a la que siguió la carpeta de litografías *Seis personajes* editada en 1977 por las galerías Edurne y Vandrés de Madrid. Estos dos primeros trabajos debieron abrir un amplio espectro de posibilidades en el universo expresivo de Luis Gordillo mediante la utilización de esta técnica, ya que decidió realizar una serie de 18 litografías de la mano de Don Herbert en el taller de Grupo Quince en 1979. La serie de litografías estaba co-editada con la galería Theo y su calidad se refleja en las palabras de Juan Manuel Bonet “por su virtuosismo compatible con el rigor de siempre, lo mejor que nunca ha realizado Gordillo en el campo gráfico.”¹⁰ Estas palabras que encontramos en el texto publicado en el catálogo que recoge la obra gráfica de Luis Gordillo hasta 1994, se completan con la siguiente descripción de las litografías:

Cuatro [no pertenecen a la serie] de ellas son en blanco y negro, unos blancos y negros muy matizados las catorce [éstas sí que conforman la serie] restantes introducen, aunque con cierta timidez el color, un color muy de lápices de color, muy sutil. Por momentos -y estoy pensando sobre todo en la complejísima imagen cuyo centro es la lámpara amarilla, dictada por una suerte de galería de espejos- casi podríamos hablar aquí, paradójicamente, de un Gordillo gustosamente impresionista. Tampoco faltan las consabidas referencias urbanas, siendo especialmente impactante la imagen en negros y rojos en la que la ciudad se convierte en un intrincado laberinto, del que encontramos ecos en otra de las planchas. Los recursos en juego son múltiples; junto a elementos figurativos muy clásicamente gordillescos -rostros, hombres- máquina, palmeras-, abundan otros de carácter más abstracto; rayados, tramas geométricas -algunas con ecos del Matisse de los papiers découpés-, simetrías... Son, sobre todo, imágenes que nos hablan del talento del pintor para crear, con el lápiz, espacios que se superponen y se encabalgan, espacios zigzagueantes, “espacios-tortilla”, -la expresión, muy de andar por casa, pero muy expresiva, es del propio Gordillo, y de 1976- por los que navega, por los que se pierde y naufraga la mirada del espectador.¹¹

⁶ Dario Villalba. 1964-1994, op. cit., p. 243.

⁷ José María Yturralde. *Exposición Estructuras 1968-1972*, Madrid: Museo de Arte Contemporáneo, 1972.

⁸ José María Yturralde. *Obra Gráfica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010. [Catálogo de la exposición celebrada en el Rectorado de la Universidad Politécnica de Valencia].

⁹ El presente apartado ha sido realizado gracias a la conversación telefónica mantenida con el artista José María Yturralde el 5 de septiembre de 2012, y su generosa aportación de documentación e información.

litografías se realizó una edición de 30 ejemplares más 6 pruebas de artista destinadas a los colaboradores. La totalidad de las obras realizadas, así como las diversas pruebas de estado fueron expuestas en la galería de Grupo Quince en enero de 1980.

Es interesante comprobar que la mayoría de los grabados y litografías que realizó Luis Gordillo en años sucesivos fueron efectuados en los talleres de Denis Long, Óscar Manesi y Don Herbert, todos ellos técnicos que habían trabajado en Grupo Quince. Los editores durante esos años fueron Antonio Machón, Antonio Pérez, Manolo Cuevas o la galería Estiarte que editó una suite de nueve grabados de gran calidad técnica y artística estampados por Óscar Manesi.

La excepcional capacidad creadora de Luis Gordillo le ha llevado a experimentar en el ámbito de la imagen múltiple con otras técnicas y procedimientos entre los que se cuentan la fotografía y la obra digital¹². Estos trabajos desarrollados durante los últimos años unidos a su dilatada trayectoria artística le han reportado importantes galardones como el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1981, el Premio Velázquez de Artes Plásticas en 2007 que culminó con la retrospectiva su obra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía¹³. Recientemente ha sido galardonado con el Premio Nacional de Arte Gráfico en el que se le ha reconocido la gran labor de investigación y dedicación al grabado durante décadas y se ha realizado una exposición retrospectiva en la Calcografía Nacional de Madrid que recoge la mayoría de la obra gráfica realizada por el artista lo largo de su fructífera trayectoria.

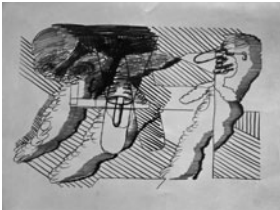
José Guerrero (Granada, 1914 - Barcelona, 1991).

Azul, Verde, Rojo y Negro, 1980.

Ya se ha visto en el capítulo dedicado a las carpetas editadas por Grupo Quince, el porfolio de litografías *El color en la poesía* que realizó el pintor José Guerrero en 1975. En dicho apartado se ha analizado la importancia de la obra gráfica en la trayectoria del artista granadino, de manera que en este punto tan sólo mencionaremos las características de la nueva serie editada. En esta ocasión, las obras eran cuatro grabados realizados en 1980 mediante las técnicas del aguafuerte y el aguatinta al azúcar, de los que se editaron 60 ejemplares efectuados por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Al final de ese mismo año, se celebró una exposición antológica de su obra en la sala de las Alhajas bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura y la Caja de Ahorros de Madrid, comisariada por Juan Manuel Bonet que supuso el paso definitivo para la consagración de José Guerrero como uno de los referentes más importantes en la pintura contemporánea española¹⁴. Cinco años más tarde José Guerrero realizó una nueva serie de grabados, esta vez editados por la galería Estiarte bajo el título *Suite New York* con la que guarda una gran similitud.¹⁵



↑ José Guerrero, *Azul y Verde*, grabados realizados por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia y editados por Grupo Quince en 1980.



↑ Plancha de aluminio (no editada) dibujada por Luis Gordillo. Fotografía de la autora realizada en el taller de Óscar Manesi.



↑ Luis Gordillo, dos litografías (s.t.) pertenecientes a la serie de 14 litografías editadas por Grupo Quince y la galería Theo de Madrid en 1979.



↑ Luis Gordillo y María Corral en la inauguración del artista en la galería de Grupo Quince en enero de 1980. Fotografía de Luis Pérez-Mínguez.



↑ Andrés Trapiello, Miguel Ángel Campano, María Corral y Diego Lara (de izquierda a derecha) en la exposición de Miguel Ángel Campano en la galería de Grupo Quince en enero de 1981. Foto de Luis Pérez-Mínguez.



↑ Tríptico–invitación de la exposición de aguafuertes de Miguel Campano, *Gran Via*, con poemas de Andrés Trapiello, celebrada en la galería de Grupo Quince en enero de 1981.

Miguel Ángel Campano (Madrid, 1948).

Gran Vía, 1981.

La obra de Miguel Ángel Campano generada en los años ochenta se caracterizó por la riqueza del color y el gesto intenso y enigmático, plasmado en grandes formatos. Los aguafuertes que se expusieron en la galería de Grupo Quince eran una prueba inconfundible de su gestualidad y su clara y manifiesta atracción por el color, herencia de José Guerrero, artista al que ha estado fuertemente vinculado¹⁶. Un año antes de grabar los aguafuertes de la serie *Gran Vía* de la mano de Oscar Manesi y Ramiro de Undabeytia, Miguel Ángel Campano realizó una exposición en la galería Juana Mordó que Juan Manuel Bonet calificó de “memorable”¹⁷. La característica que fue definiendo la trayectoria profesional del pintor madrileño, fue su evolución continua. Abstracción geométrica, pintura gestual, figuración, pintura minimalista... Entre los numerosos registros de Miguel Ángel Campano se incluyen los clásicos de la pintura y la poesía como Cézanne, Delacroix y Poussin que se mezclan con la fuerza poética de Lautrea-mont, Baudelaire, Lorca y Rimbaud. Todo potenciado con un uso del color que recorre toda la gama, desde la riqueza más brillante hasta la simplificación extrema de blancos y negros. Si a algo no se somete Miguel Ángel Campano es a la catalogación rígida de su obra que le hizo merecedor del Premio Nacional de Artes Plásticas en 1996.

En esta ocasión, y de forma excepcional, las estampas sí que estuvieron acompañadas por los poemas del escritor Andrés Trapiello (León, 1953). El poeta acababa de publicar su primer libro de poemas, *Junto al agua* y dirigía junto a

Juan Manuel Bonet *Las Entregas y Libros de la Ventura*. Estos primeros trabajos pronto dieron paso a una obra literaria y a un recorrido profesional que se ha visto reconocido con importantes galardones de entre los que destacamos el Premio Internacional de novela Plaza & Janés por su segunda novela, *El buque fantasma*, y en 1993 el Premio de la Crítica por su cuarto libro de poemas *Acaso una verdad*. Así mismo, en 2003 le fue concedido por el conjunto de su obra el Premio de las Letras de la Comunidad de Madrid y su novela *Los amigos del crimen perfecto* obtuvo el Premio Nadal. En 2005 obtuvo con el libro *Al morir don Quijote*, el Premio Fundación Juan Manuel Lara a la mejor novela de ese año editada en español.¹⁸



↑ Miguel Ángel Campano, *Gran Vía roja y Gran Vía verde*, grabado incluidos en la serie *Gran Vía* realizados por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia y editados por Grupo Quince en 1980.

Las estampas junto a los poemas se expusieron en la galería de Grupo Quince en enero de 1981, año en que se trasladó a París iniciando una nueva etapa en su carrera artística. Los grabados y litografías que se mostraron eran variaciones de color realizadas sobre

12 Desde 2001 la intensa actividad de Luis Gordillo desarrolladla en el ámbito de la estampa digital se mostró en el Museo del Grabado de Fuendetodos. Con motivo de la muestra se editó el catálogo: Fernando Castro Flórez y Juan Carlos Melero [Técnico de la Calcografía Nacional con el que realizó la totalidad de la obra presentada]. *Gordillo Digital. Obra gráfica digital 2001-2009*, Zaragoza: Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 2009.

13 Miguel Fernández-Cid y Fernando Castro Flórez. *Luis Gordillo. Iceberg tropical. Antológica 1959-2007*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

14 José Guerrero. Madrid: Dirección Nacional de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981-82. [Exposición antológica en la Sala de Alhajas de Madrid organizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad y el Ministerio de Cultura. Diseño del catálogo de Diego Lara.]

15 José Guerrero. *Suite New York*, 1985 Aguafuerte, aguatinta al azúcar. Editado por la galería Estiarte, (64 x 48,5 cm). Edición de 100 ejemplares.

La Suite está reproducida en el catálogo editado bajo el programa “Arte español para el exterior”: José Guerrero. *Cedar café*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), 2002. pp. 125-132.

16 Esta relación se constató en la exposición que tuvo lugar el Centro José Guerrero de Granada con obras de ambos artistas. Con motivo de dicha exposición se publicó el catálogo: Santiago B. Olmo, Pocapлата, William Jeffett y Justo Navarro. *Guerrero-Campano. Rojo de cadmio nunca muere*. Granada: Diputación de Granada, 2002.

Para más información sobre la relación Guerrero-Campano, consultar también el artículo de José Marín-Medina: “Campano y Guerrero, diálogo en la brecha”. *El Cultural* del periódico *El Mundo*, (24 de abril de 2002): <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/4633/Campano_y_Guerrero_dialogo_en_la_brecha> [web en línea] [con acceso el 4 de mayo de 2012]

17 Juan Manuel Bonet. “Campano, una exposición memorable”. *ABC de las Artes*, (1 de octubre de 1993). Con motivo de la exposición en la galería Juana de Aizpuru de Madrid en 1993, Juan Manuel Bonet escribió este artículo en el ABC de las artes en el que recordaba la exposición celebrada en la galería Juana Mordó y después de un breve recorrido por la obra y las exposiciones del artista, volvía a reiterar su reconocimiento ante la obra de Miguel Ángel Campano.

18 Para más información sobre la obra y biografía del poeta y escritor Andrés Trapiello, consultar su página Web: <<http://www.andrestradiello.com>> [web en línea] [con acceso el 8 de mayo de 2012]

las distintas pruebas que se habían ido estampando. Los grabados de la serie *Gran Vía* partían de litografías realizadas por Don Herbert en las que estaba el dibujo en negro y sobre las que se estamparon las aguatintas en los cuatro colores que dan título a cada una de las estampas: *Gran Vía verde*, *Gran Vía rojo*, *Gran Vía azul* y *Gran Vía amarillo*. Todos los grabados expuestos fueron una muestra de esta capacidad creativa dominada por el trazo y el color y significaron el inicio de Miguel Ángel Campano en el arte gráfico, disciplina que siguió explorando con notable éxito.

IV.3.4. EDICIONES DESTACADAS

Una vez analizada la obra gráfica editada por Grupo Quince perteneciente a series y carpetas, es necesario incluir un apartado en el que se recojan las ediciones más destacadas de estampas sueltas. Resulta complejo clasificar los grabados y litografías de algunos artistas como las obras más sobresalientes de entre más de un centenar de ediciones que se realizaron en Grupo Quince. Por esta razón, hemos tenido en cuenta sobre todo, a aquellos artistas que han continuado de una manera activa y constante realizando obra gráfica a lo largo de su trayectoria artística, alcanzando un notorio reconocimiento en el ámbito del arte gráfico español contemporáneo.

Hemos tenido en cuenta también el criterio de selección esgrimido por los directivos de Grupo Quince en la elección de los artistas, que en la muestra *Contemporary Spanish Prints*¹⁹ representó el panorama gráfico de España durante la década de los 70. Con motivo de esta exposición itinerante que recorrió numerosos Centros de arte y Universidades de Estados Unidos durante 1979 y 1980, se publicó un catálogo que contenía las obras y los artistas que participaron en esta exposición. La presentación del citado catálogo corrió a cargo de Carmen Giménez y Everett Rice, en la que describieron brevemente la actividad gráfica realizada en España en los últimos años, y justificaron la selección de los artistas mediante estas palabras:

Con el objeto de aportar una visión general del arte español contemporáneo a través de sus grabados, hemos incluido los trabajos de artistas que son, en general, más conocidos por sus pinturas o esculturas. El arte gráfico de Miró, Dalí o Clavé, sin mencionar a Picasso, ya es de sobra conocido en América, por lo que hemos limitado la presente selección a la siguiente generación de éxito. Esta selección abarca desde los trabajos de algunos miembros del “Dau al set” (Tàpies, Ponc) o “El Paso” (Saura, Canogar); artistas como Guerrero, Chillida, Zóbel, Sempere, Palazuelo, Gabino, Muñoz, Guinovart, Bonifacio, Nóvoa o Henández Pijuan; alguno de los más recientes exponentes de una larga tradición de arte fantástico: Lorenzo, Castillo, Hernández, Pérez Vicente; la combinación del Realismo Social y del Pop de Equipo Crónica o del realismo tan personal de Laffón, a la extrema variedad de manifestaciones de Gordillo, Amat, Delgado, Miralda, Sierra, Nagel, Suárez, Navarro Baldeweg o Muntadas.²⁰

Es importante puntualizar que no todas las obras contenidas en esta exposición estaban editadas por Grupo Quince. Por ejemplo, las dos serigrafías de Equipo Crónica fueron realizadas por Iberosuiza, y los aguafuertes de Eduardo Chillida estaban estampados en el taller de Joan Barbará de Barcelona y ambas fueron editadas por Gustavo Gili en 1972²¹. Así pues, de entre el listado de artistas incluidos en la muestra, hemos seleccionado los que participaron con obra editada por Grupo Quince, excluyendo los que ya hemos mencionado en los capítulos anteriores relativos a las series y carpetas. No es nuestro objetivo el realizar un análisis pormenorizado de las obras y los artistas, ya que excede por el volumen de su contenido a los planteamientos de la presente investigación, aunque

19 José Ayllón, Carmen Giménez y Everett Rice. *Contemporary Spanish Prints: A Traveling Exhibition*. Madrid: Grupo Quince, 1979.

20 Carmen Giménez y Everett Rice. Fragmento del texto de presentación del catálogo *Contemporary Spanish Prints*, editado por Grupo Quince en 1979 gracias a una beca concedida por el Comité Conjunto de Educación y Relaciones Culturales entre Estados Unidos de América y España. [El catálogo está diseñado por Diego Lara] [Traducción de la autora].

21 Tampoco fueron editados por Grupo Quince los grabados de Bonifacio Alfonso, Jorge Castillo, Frederic Amat, Anthony Miralda, Anthony Muntadas, Luis Pérez Vicente, Joan Ponc, Eusebio Sempere, Antony Tàpies, Josep Guinovart y Pablo Palazuelo.

sí que nos detendremos en los que por diversos motivos hayan aportado o participado de manera más destacada.

Listado de artistas con obra gráfica destacada editada por Grupo Quince:

Lucio Muñoz, Rafael Canogar, Andrés Nagel, Leopoldo Nóvoa, Carmen Laffón, Amadeo Gabino y Juan Navarro Baldeweg.



Lucio Muñoz. *Contemporary Spanish Prints: A Traveling Exhibition*. Madrid: Grupo Quince, 1979.



Rafael Canogar. *Contemporary Spanish Prints: A Traveling Exhibition*. Madrid: Grupo Quince, 1979.



Andrés Nagel. *Contemporary Spanish Prints: A Traveling Exhibition*. Madrid: Grupo Quince, 1979.



Leopoldo Nóvoa. *Contemporary Spanish Prints: A Traveling Exhibition*. Madrid: Grupo Quince, 1979.



Carmen Laffón. *Contemporary Spanish Prints: A Traveling Exhibition*. Madrid: Grupo Quince, 1979.



Amadeo Gabino. *Contemporary Spanish Prints: A Traveling Exhibition*. Madrid: Grupo Quince, 1979.



Juan Navarro Baldeweg. *Contemporary Spanish Prints: A Traveling Exhibition*. Madrid: Grupo Quince, 1979.

Si establecemos un recorrido cronológico que abarque desde las primeras carpetas editadas por Grupo Quince de los aristas José Hernández y Francisco Peinado, hasta el último porfolio de Gerardo Delgado, comprobamos que la actividad desarrollada durante más de 10 años contó con la parti-

cipación de casi un centenar de artistas. Algunas de las ediciones fueron encargos de otras galerías o empresas, pero el grueso de la obra editada respondió a la labor realizada por los directores artísticos José Ayllón y María Corral, que con un criterio heterogéneo dio cabida a artistas de muy diversas tendencias. Como se ha visto, algunos de ellos se involucraron inicialmente gracias a la amistad con Dimitri Papagueorgui, con José Ayllón y con Juana Mordó, como fue el caso de Antonio Saura, José Hernández y Lucio Muñoz.

El director artístico de Grupo Quince, José Ayllón, recordaba lo que significó el proyecto para los artistas describiendo cómo algunos de ellos realmente se implicaron y participaron del proceso de aprendizaje y experimentación:

De casi un centenar de artistas que pasaron por Grupo Quince, Lucio Muñoz fue posiblemente el que sacó más partido. Trabajó con el estampador Aziz y realizó una verdadera labor de investigación. Invirtió mucho tiempo, hizo muchas pruebas en un intento de llevar su trabajo pictórico al campo del grabado. Eso era lo más gratificante de Grupo Quince: ver a Lucio o a Saura disfrutar de lo que hacían, con sensibilidad y conocimiento de la técnica.²²

22 José Ayllón. Entrevista con la autora. Madrid, 5 de mayo de 1995.

El trabajo que realizaron Antonio Saura y José Hernández ya ha quedado recogido en el capítulo referente a las carpetas editadas por Grupo Quince, por lo que ahora apuntaremos cual fue la implicación y el trabajo desarrollado por Lucio Muñoz (Madrid, 1929 - 1998). La experiencia previa del pintor en el ámbito del grabado se remontaba a comienzos de los años 60 con la carpeta de xilografías *Los Madriles*, que realizó bajo la dirección de Dimitri Papagueorgiu en el taller de Modesto Lafuente de Madrid. A partir de ese momento, Lucio Muñoz investigó y experimentó con la técnica del grabado de una manera constante y continua a lo largo de su vida. Es importante destacar que la primera experiencia que tuvo el artista con el aguafuerte fue en los talleres de Grupo Quince de la mano del grabador Abou Ali Abdel Aziz y que el objetivo de su trabajo en aquellos momentos fue más allá de la simple edición de una o varias estampas que comercializar, ya que allí encontró un lugar dónde trabajar como si de su propio estudio se tratase.

El resultado de aquellos meses de experimentación durante los años 1972 y 1973, se vio materializado en la serie de aguafuertes que bajo el título de *Composición 1, 2, 3, 4 y 5*, reflejaron el tipo de trabajo que venía desarrollando en su obra pictórica sobre madera. El grabado incluido en la carpeta *Homenaje al Chicharro*, el que realizó como *Homenaje a Millares (Formación de un Rhaco)*, o los dos aguafuertes grabados un año después: *Fiss* y *Nergu*; se caracterizaron por la utilización de varias tintas, barnices y otra serie de elementos que aportaban textura y tridimensionalidad a la estampa. La dificultad inherente en el proceso de estampación imposibilitó la edición de otros grabados que aun habiendo sido realizados paralelamente a los mencionados, no se llegaron a editar²³.

Otro de los artistas cuya participación tuvo especial relevancia en Grupo Quince, fue Rafael Canogar (Toledo, 1935). La primera taller llevaba por título *El* etapa en la que los cuerpos una iconografía tomada de la realidad que narraba objetivamente fragmentos de dramas humanos. Sus primeras litografías datan de 1959, realizadas también de la mano de Dimitri Papagueorgiu durante su etapa informalista dentro del grupo *El Paso*. Aunque realmente fue 10 años más tarde cuando el artista desarrolló plenamente las posibilidades de esta técnica a través de 24 litografías pertenecientes a las carpetas: *La violencia* y *The Earth*, realizadas en el *Tamarind Lithography Workshop* de Los Ángeles.

A su vuelta a España, Rafael Canogar continuó trabajando con la técnica de la serigrafía junto a José Jiménez con el que ya había trabajado antes de su marcha a Estados Unidos, y en 1972 volvió a realizar varias litografías para *La Polígrafa* de Barcelona y dos serigrafías que editó Juana Mordó. Su trayectoria y su vínculo con José Ayllón desde los tiempos de la fundación de *El Paso*, propiciaron la edición de esta primera litografía (*El caído*) que debió estampar Manuel Repila, y con la incorporación del técnico litógrafo Don Herbert dos años después, retomó el trabajo con *La Acusación del emigrante*²⁴, para la galería alemana Poll, a la que siguió *Foot*; *Cuadrado Humano* y *Dorso*, realizadas en 1975.

Rafael Canogar continuó durante esos años su brillante trayectoria artística sin abandonar su trabajo en el campo de la gráfica, que se fue desarrollando entre la litografía y

²³ Algunas de estas obras, aunque no fueron editadas, figuran igualmente en el catálogo razonado: Lucio Muñoz. *Obra Gráfica 1960-1988*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1989. [El catálogo que incluye los textos de Juan Manuel Bonet "Ante la obra gráfica completa de Lucio Muñoz" y de Miguel Logroño "El grabado, su nobleza".] En el catálogo figuran cuatro grabados realizados en Grupo Quince en los que no consta la información en el apartado "Tiraje numerado", por lo que consideramos que no se realizó edición o al menos ésta fue irregular. Tampoco constan en la ficha-catálogo realizada por grupo Quince de las obras editadas del artista.

²⁴ *La acusación del emigrante* pertenece a la carpeta *Fremdarbeiter-situationen* editada por la galería Poll de Berlín en 1974.

la serigrafía. Es importante señalar que el primer contacto que tuvo con el aguafuerte, fue con el grabado incluido en la carpeta *A la resistencia Chilena* realizado en Grupo Quince en 1977 y estampado por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. A esta obra, ya de lleno dentro del un nuevo lenguaje plástico más vinculado con el constructivismo, le siguió el grabado realizado mediante aguafuerte y barniz blando *Construcción sobre blanco*, en lo que fue su última edición con Grupo Quince. Sin embargo siguió trabajando con con Óscar Manesi en numerosas obras de entre las que destacamos la carpeta *Los Andes* editada por Mundi Arte en 1982, así como varias litografías con Don Herbert, cuando ambos técnicos se encontraban en sus propios talleres. Durante las últimas décadas, la actividad gráfica desarrollada por el artista no sólo no ha cesado sino que sigue creciendo exponencialmente convirtiéndose en uno de los artistas españoles con mayor presencia en el ámbito del arte gráfico.

A diferencia de Lucio Muñoz o Rafael Canogar, el artista Andrés Nagel (San Sebastián, 1947) carecía de experiencia en el manejo de las técnicas de grabado calcográfico cuando

inició sus primeros aguafuertes en Grupo Quince: *Manos* y *Pantaleón*. A pesar de esto, su formación de arquitecto y su trabajo en pintura y escultura le aportó un bagaje que pronto dio excelentes frutos en el ámbito de la gráfica a lo largo de su trayectoria artística. Su obra caracterizada por la variedad de los materiales utilizados, así como por el espíritu de búsqueda y experimentación en los procedimientos y los lenguajes, le llevó a realizar grabados en los que destacaba su originalidad, el manejo del dibujo y la técnica del collage.

Ya en estos primeros aguafuertes se puede encontrar la huella de un gran dibujante, pero fue en las litografías que hizo un año después junto a Don Herbert, donde el artista consiguió vincular la técnica a otros trabajos que venía realizando. Andrés Nagel fue capaz de crear tres obras: *Auto-retrato*, *Perro atropellado I* y *Perro atropellado II*, en las que el collage estaba presente mediante cartones y cuerdas, añadidos a las litografías recortadas y ensambladas sobre

otros soportes. De esta manera conjugó de una manera muy personal su libertad creativa junto a la técnica planográfica.

A partir de ese momento los trabajos de Andrés Nagel en el campo de la gráfica adquirieron una presencia notable en su búsqueda de nuevos lenguajes, materiales y formas con los que expresarse. Gracias al catálogo editado por el museo de Bellas Artes de Bilbao que recoge su obra gráfica desde 1971 hasta 1986²⁵, conocemos los diseños para las portadas de los catálogos, los carteles y pósters que realizó para muchas de sus exposiciones, así como las casi 200 obras realizadas durante ese periodo. De nuevo Grupo Quince supuso el punto de partida de un magnífico recorrido por técnicas y proyectos gráficos de entre los que destacamos la serie de aguafuertes titulado *Tira de la cuerda, corazón* (1979) o *Las partes del mundo*, editada y estampada por Denis Long en 1984. Su producción continúa en la actualidad sin perder la frescura y la ironía que siempre ha perseguido.²⁶

Otro de los artistas con una participación destacada en Grupo Quince fue Leopoldo Nóvoa (Pontevedra, 1919 - París, 2012). Entre los años 1974 y 1978 Grupo Quince editó seis grabados de gran sutileza y sensibilidad, los dos primeros realizados con la colaboración de Niels Borch Jensen y el resto con Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Las obras

²⁵ Andrés Nagel. *Obra gráfica completa y diseño gráfico 1971-1986*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987.

²⁶ Para ampliar información sobre la obra de Andrés Nagel consultar su página Web: < <http://andresnagel.com/index>> [web en línea] [con acceso el 1 de junio de 2012]



Rafael Canogar, *Dorso*, litografía realizada con Don Herbert y editada por Grupo Quince en 1975.



Andrés Nagel, *Manos*, grabado realizado con Antonio Lorenzo y editado por grupo Quince en 1973.



Andrés Nagel, *Perro atropellado I*, litografía realizada con Don Herbert y editada por grupo Quince en 1973.



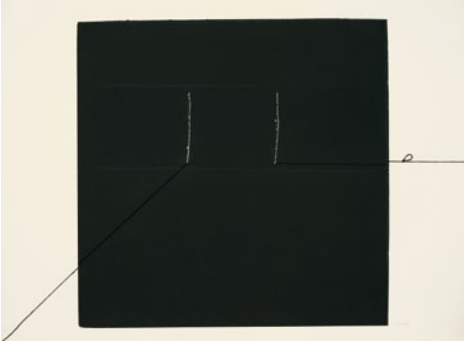
trabajadas mediante la técnica del aguafuerte, contienen profundos gofrados y están estampadas con uno o dos colores y rematadas mediante cuerdas que entran y salen del papel como si de un dibujo intermitente se tratase. Su participación inicial en el taller probablemente fue gracias a las relaciones que mantenía Grupo Quince con la galería Aele²⁷ en la que Leopoldo Nóvoa expuso en 1974 y su posterior colaboración puede que también fuera propiciada por su exposición en la galería Juana Mordó de 1978²⁸. A lo largo de toda su carrera continuó empleando la gráfica como herramienta con la que expresar la levedad, ternura y misterio que envolvían sus obras.

Otra artista también impregnada de esa sensibilidad cuya obra responde a la reflexión, la interiorización y el silencio, es Carmen Laffón (Sevilla, 1934). A pesar de haber revisado la participación de la artista en el apartado de las carpetas con el porfolio conmemorativo al bicentenario del Banco de España, es importante nombrar nuevamente el trabajo de la artista sevillana en este capítulo, por el número y la relevancia de las litografías que realizó con Don Herbert durante los años 1979 y 1980 en el taller de Grupo Quince. Mencionaremos pues sus bodegones, una reunión de objetos cotidianos dispuestos en un lugar íntimo, y dibujados desde la quietud y la sensibilidad de una artista profunda y contenida. La pintora encontró en la litografía una técnica idónea con la que expresarse sin perder el carácter etéreo de los objetos representados, destacando la luz que los ilumina. El dibujo, procedimiento tan utilizado por la artista durante toda su trayectoria, hizo de sus litografías una prolongación natural de su manera de trabajar el claroscuro sin perder ninguno de sus matices ni la armonía de sus composiciones.

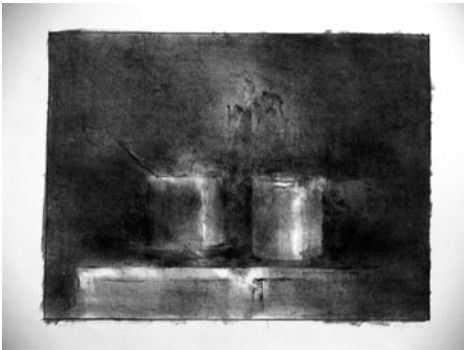
El escultor Amadeo Gabino (Valencia, 1922 - Madrid, 2004) fue otro de los artistas cuya participación resultó sobresaliente. Del mismo modo que la pintora Carmen Laffón utilizó la litografía como técnica acorde a su tipo de trabajo, Amadeo Gabino trasladó sus esculturas en metal a las planchas de cobre que se trasformaron en obras de aspecto tridimensional por el tratamiento de las aguatinas y los profundos gofrados. Fue uno de los artistas que trabajó con mayor asiduidad en Grupo Quince ya que la obra editada está fechada entre 1973 y 1976, periodo en el que realizó los primeros grabados junto a Antonio Lorenzo, estampados por Niels Borch Jensen y las últimas ediciones junto a Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Su actividad dentro del arte gráfico ha sido constante y prolífica, y la ha compaginado con la escultura hasta el punto de encontrar en numerosas biografías el binomio “escultor-grabador”, como el descriptor su trayectoria artística.

Dentro del conjunto de los artistas editados por Grupo Quince encontramos al arquitecto y pintor Juan Navarro Baldeweg (Santander, 1939) que realizó dos litografías basadas en la instalación *Luz y metales* que preparó para la sala Vinçon de Barcelona en 1976, tras una estancia en el *Center for advanced visual studies de Massachusetts* (MIT). La instalación partía de un dibujo en el que el espacio había sido pintado a rayas de color verde, azul, negro, rojo y amarillo. En el centro había suspendido un columpio detenido en el punto de máxima oscilación que aparece representado en la primera litografía, *Documentación I*. La segunda, *Documentación II*, recoge también datos de la habitación donde ocurre la intervención, representando igualmente los rayos de luz que entraban por las ventanas con un entramado de líneas que aportaban luz en el espacio de sombra creado entre el techo y la parte superior de la pared.

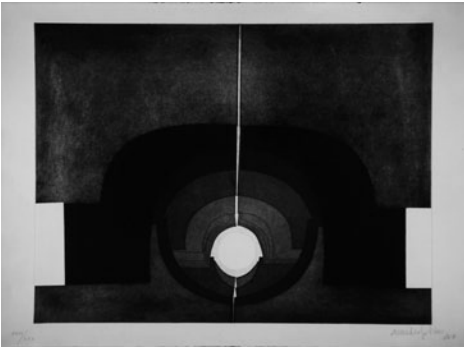
Su obra se debate entre la pintura y la arquitectura pero ha continuado trabajando con las distintas técnicas gráficas, en una relevante trayectoria que ha sido reconocida con



Leopoldo Nóvoa, *Negro II*, grabado realizado con Óscar Manesi y Ramiro Undabeytia y editado por grupo Quince en 1978.

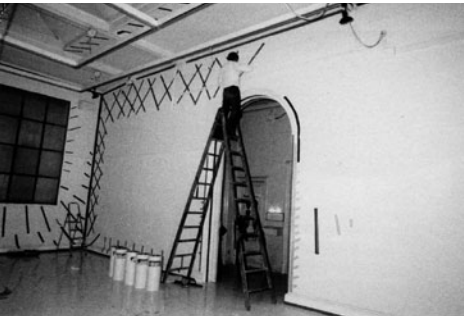


Carmen Laffón, *Bodegón con tazas*, litografía realizada con Don Herbert y editada por Grupo Quince en 1979.



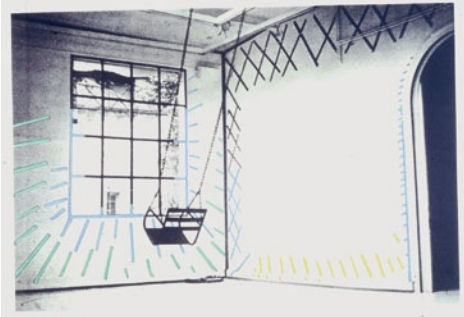
Amadeo Gabino, *Oxidación nº 4*, grabado realizado con Antonio Lorenzo y editado por grupo Quince en 1975.

el Premio nacional de Artes Plásticas en 1990, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2007 y la Medalla de Oro de la Arquitectura un año después.



Juan Navarro Baldeweg realizando la instalación *Luz y metales* en la sala Vinçon de Barcelona, 1976.

tores e incluso arquitectos cuya relevancia en el mundo del arte es de sobra conocida y reconocida, hecho que avala el acertado criterio de selección de los directores artísticos de Grupo Quince, que supieron siempre ofrecer medios y motivación para transmitir las amplias posibilidades de la estampa con independencia de la disciplina desarrollada por el artista.



Juan Navarro Baldeweg, *Documentación I*, litografía realizada con Don Herbert y editada por grupo Quince en 1978.

²⁷ Julio Cortázar. *Leopoldo Nóvoa*. Madrid: Galería Aele, 1974.

²⁸ Miguel Logroño. *Leopoldo Nóvoa*. Madrid: Juana Mordó, 1978.

IV.4. ACTIVIDAD COMERCIAL Y EXPOSITIVA

IV.4.1. RELACIÓN CON OTRAS GALERÍAS Y EDITORAS.

Desde sus inicios uno de los objetivos principales de Grupo Quince fue la promoción y venta de la obra que se iba editando en el taller, no sólo en el espacio reservado para ello en su propio local, sino en otras galerías, salas o espacios de arte, con el objeto de llegar a un público más amplio en toda la geografía española. Esta prioridad quedó recogida en la primera memoria que se conserva, redactada en la junta general ordinaria celebrada el 25 febrero 1972. En dicho escrito se detallan los proyectos abordados durante los primeros meses, así como la buena acogida que estaban recibiendo en el entorno artístico, y los contactos que se habían establecido hasta ese momento con otras galerías para la difusión y venta de la obra editada:

Nuestras relaciones con las galerías del país son excelentes. En estos momentos tienen obra nuestra vendida o en depósito: Juana Mordó, Egam, Vandrés, Ramón Durán, la librería Turner de Madrid, la galería As de Barcelona, la galería Tolmo de Toledo y Atenas de Zaragoza. Estamos en contacto con la galería Pelaires de Mallorca y tenemos prevista una exposición de Grupo Quince en la galería Huts de San Sebastián en Marzo; en la galería Mikeldi de Bilbao en abril, en Egam de Madrid en Noviembre y por medio de la galería Vandrés, estaremos presentes en la feria de Fráncfort en octubre.¹

Como se ha visto en capítulos anteriores, las dos primeras series de serigrafías editadas por Grupo Quince en 1972 fueron *Prisma triangular* de Joaquín Mouliáa y *Manipulaciones* de Darío Villalba, artistas que se encontraban en ese momento trabajando con la galería Vandrés de Madrid. Así mismo, otra de las primeras ediciones que se llevaron a cabo en el taller de Grupo Quince fue la carpeta *Desiderata* del artista norteamericano Robert Smith por encargo de dicha galería. De estos hechos se deduce el vínculo que existió con la galería Vandrés, espacio muy importante en aquellos años 70, tal y como escribió Juan Manuel Bonet con motivo de la exposición: *23 artistas. Madrid. Años 70*²:

De todas las galerías antes mencionadas, Vandrés fue la que desarrolló, a lo largo de la década, una actividad de perfil más singular además de con Luis Gordillo - el suyo es un caso aparte- , en su primera etapa Gloria Kirby y Fernando Vijande trabajaron de un modo fijo con artistas como Darío Villalba, José Luis Alexanco, Juan Giralte o Joaquín Mouliáa. También se vieron ahí la obra de extranjeros como Michael Buthe o Robert Smith, y acciones de Krapow o de Charlotte Moorman. No existió en Vandrés una estética común, pero sí un cierto clima.

Es importante subrayar que inicialmente la principal actividad de Grupo Quince fue la de editar obra gráfica en su propio taller, pero el carácter reproducible del grabado demandaba la distribución y venta de las estampas a través de galerías colaboradoras. El espacio expositivo que tenían era reducido por lo que establecieron contactos para poder completar la actividad editorial que desarrollaban, mostrando y comercializando la obra en otras galerías. Esta visión comercial les confería un estatus que en principio favorecía el trabajo colaborativo, ya que aportaban al mercado obra económicamente más asequible y no actuaban como competencia, tal y como se especifica en la memoria de actividades del ejercicio 1972:

Nuestras relaciones con las galerías son excelentes, sobre todo con las que se dedican preferentemente a la obra única (la mayor parte en España) ya que no hacemos competencia directa sino que trabajamos paralelamente. Además mundialmente se reconoce

¹ DOC: 06; 25.02.1972. "Junta general ordinaria de los accionistas de Grupo Quince S.A." Memoria del ejercicio 1971.

² Juan Manuel Bonet. "Un cierto Madrid de los 70", en el catálogo *23 artistas. Madrid. Años 70*. Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura. Dirección General del Patrimonio Cultural, 1991. Catálogo editado con motivo de la exposición del mismo nombre celebrará en la sala de exposiciones de la comunidad de Madrid entre febrero y abril de 1991. [También contiene textos de Santos Amestoy, Simón Marchán y Juan Antonio Aguirre.]

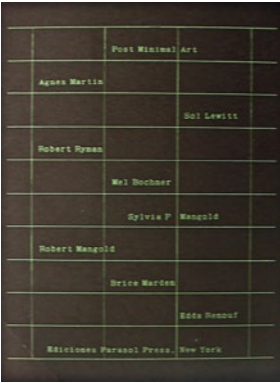
que la promoción de la obra gráfica es la mejor propaganda que se puede hacer de un artista, por la movilidad que proporcionan los papeles seriados.³

Una de las galerías con las que Grupo Quince mantuvo una estrecha colaboración fue Juana Mordó. En la memoria anteriormente mencionada puede leerse: "Quiero destacar y agradecer aquí especialmente la colaboración de la galería Juana Mordó, que considero ha sido y será muy beneficiosa para todos". Como se ha expuesto en capítulos anteriores, Juana Mordó fue accionista con una participación simbólica. Su fuerte vínculo con José Ayllón, su interés por el arte gráfico, así como el grupo de artistas que exponían en su galería, hicieron de la galerista una figura constante e imprescindible en la organización de exposiciones y la edición de obra. Entre las actividades que se llevaron a cabo en colaboración con la galería, cabe destacar la exposición que de obra editada por Grupo Quince tuvo lugar en 1972, así como la de obra gráfica de Antonio Saura en el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias en 1973⁴, o la co-edición de la carpeta *El color en la poesía* (1975) de José Guerrero.

Otras dos galerías con las que Grupo Quince sostuvo buenas relaciones fueron Iolas-Velasco y Aelee, ubicadas ambas en Madrid. Gracias a una entrevista mantenida con el que fue director artístico de Grupo Quince, José Ayllón, conocemos la relevancia de estas colaboraciones:

Paralelamente a mi trabajo en Grupo Quince, fundé con la galerista chilena Carmen Wough la galería Aelee especializada en arte latinoamericano, que actualmente lleva Evelyn Botella, con una línea más internacional. Esa relación promovió intercambios de artistas entre la galería y Grupo Quince, como fue el caso de Ernesto Deira del que co-editamos la carpeta Pantaleón y las Visitadoras con textos de Vargas Llosa. También colaboré durante un tiempo con la galería Iolas-Velasco de Madrid, haciendo exposiciones interesantes como la monográfica de Eduardo Chillida. Mi relación con M^a Luisa Velasco favoreció otros proyectos conjuntos como la edición y posterior exposición del portfolio de litografías de José Hernández, Ópera, con el que arrancó Grupo Quince en octubre de 1971.⁵

Además de las galerías madrileñas mencionadas, otra galería con la que compartieron proyectos fue la sevillana Juana de Aizpuru⁶. De entre estas colaboraciones destacamos la exposición *Post Minimal Art*, que se celebró entre los días 23 de marzo y el 11 de abril de 1979 en Sevilla, después de haberse expuesto en la galería de Grupo Quince unos meses antes. Como veremos en el capítulo dedicado a las exposiciones de artistas extranjeros en la galería de Grupo Quince (IV.4.4.3.), la amistad que mantenía Robert Felman, director de la editora *Parasol Press* de Nueva York, y la dirección artística y comercial de Grupo Quince, posibilitó mostrar por primera vez en España la obra gráfica de artistas como Agnes Martin, Sol Lewitt, Robert Ryman o Robert Mangold. Con motivo de la muestra se realizó una tarjeta cuyo diseño estaba basado en la serigrafía n° 18 de la serie *On a Clear Day* de la artista canadiense Agnes Martin, editada por *Parasol Press* en 1973. Entre el entramado de líneas que conformaban la estampa, se dispusieron los nombres de los artistas que participaron en la exposición, así como el nombre de la editora, el título de la muestra y por el reverso, el nombre y dirección de la galería, la fecha y el epígrafe: "con la colaboración del Grupo Quince".



Tarjeta-invitación (anv. y rev.) de la exposición *Post Minimal Art* en la galería Juana de Aizpuru de Sevilla, de 23 de marzo al 11 de abril de 1979.

△

³ DOC: 08; 18.06.1973. "Memoria de actividades del ejercicio 1972".

⁴ Antonio Saura. *Obra gráfica. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife: Juana Mordó y Grupo Quince, 1973.*

⁵ José Ayllón. Entrevista con la autora. Madrid, 22 de mayo de 1995. La entrevista mantenida con José Ayllón está publicada en el catálogo *La palabra grabada. Cuatro entrevistas y ocho carpetas editadas por Grupo Quince*, editado con motivo de la exposición celebrada en la sala de exposiciones Ignacio Zuloaga en Fuendetodos, Zaragoza, desde el 1 de diciembre de 2007 hasta el 13 de enero de 2008. Organizado y editado por la Diputación provincial de Zaragoza y el Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos.

⁶ La galería Juana de Aizpuru se fundó en Sevilla en 1970. La sede de Madrid se abrió en 1983, en la calle Barquillo 44, donde permanece desde entonces. En 2004 se cerró el espacio sevillano. Para una mayor información sobre la galería y los artistas consultar su página Web: <<http://www.juanadeaizpuru.es>> [web en línea] [con acceso el 21 de septiembre de 2012]

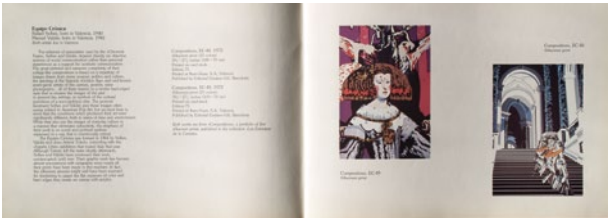
Además de esta exposición, destacamos también la existencia de un catálogo realizado conjuntamente por Grupo Quince y Juana de Aizpuru en el que se presentaban las obras de Juan Antonio Aguirre, Carlos Alcolea y Juan Navarro Baldeweg en la feria ARCO 82; convocatoria en la que Grupo Quince también participó compartiendo stand con Juana Mordó con obra de José Guerrero, Rafael Canogar, Miguel Ángel Campano y Luis Gordillo.

Más allá de estas colaboraciones entre Grupo Quince y otras galerías en proyectos puntuales, lo más relevante fueron las exposiciones que se realizaron gracias a estos contactos ya que la mayoría de los artistas que expusieron en Grupo Quince, estaban mostrando su obra con asiduidad en las galerías madrileñas Juana Mordó, Vandrés, Egam, Iolas-Velasco, Aelee, Theo, Sen; o en Carmen Durango de Valladolid, Juana de Aizpuru de Sevilla, Mikeldi y Lúzaró de Bilbao, Huts de San Sebastián, Benedet de Oviedo o Besaya de Santander.

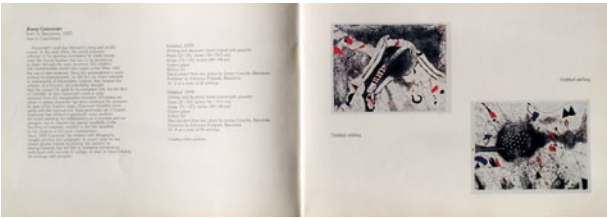
Para concluir el presente apartado hay que mencionar la relación comercial que existió entre Grupo Quince y *Polígrafa* de Barcelona⁷. En un principio, las dos editoras marcharon por sendas paralelas ya que la trayectoria y el perfil de los artistas eran distintos. En la memoria de actividades correspondiente a 1972 de Grupo Quince podemos leer:

*Indudablemente Grupo Quince se ha convertido en el más importante Taller Editorial de Obra Gráfica de España. Si bien en la edición de firmas famosas no hemos superado todavía a la Polígrafa o a Gustavo Gili, que nos llevan ventaja tanto en años como en capacidad económica... Por otra parte, al dedicar parte de nuestras ediciones a jóvenes promesas, cosa no practicada por aquellas casas, el tiempo corre a nuestro favor ya que de estas promesas saldrán los Tapies, Chillida o Saura del futuro.*⁸

Conocemos por una carta y una nota de depósito, fechadas en mayo de 1980⁹, que *Polígrafa* envió a Grupo Quince varias estampas de Josep Guinovart, así como la lista de precios y descuentos. Es muy posible que estos acuerdos comerciales fueran una práctica usual entre ambas editoras, no sólo para la venta de obra sino para el préstamo de determinadas estampas que formaron parte de las exposiciones organizadas por Grupo Quince. Este tipo de colaboración es extensible a otras editoras como Gustavo Gili de Barcelona, Yves Rivière o Maeght de París, tal y como podemos constatar gracias al catálogo *Contemporary Spanish Prints* editado por Grupo Quince en 1979, en el que encontramos obra editada en estos talleres y expuesta de manera itinerante por Estados Unidos.



Josep Guinovart (obra editada por *Polígrafa* de Barcelona) en el catálogo *Contemporary Spanish Prints* editado por Grupo Quince, 1979.



Equipo Crónica (obra editada por Gustavo Gili Barcelona) en el catálogo *Contemporary Spanish Prints* editado por Grupo Quince, 1979.

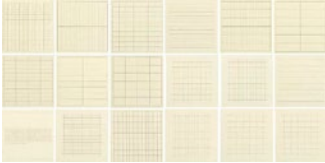
^

7 *Polígrafa Obra Gráfica de Barcelona fue fundada por Manuel de Muga en 1961 y desde entonces ha colaborado con más de 300 artistas.* En 1970 Joan de Muga, hijo del fundador, inauguró el taller de aguafuerte, litografía, grabado en madera y otras técnicas de impresión tradicionales.

Actualmente los socios Joan de Muga, José Aloy y Álvaro Puigdemongas continúan el negocio desarrollando nuevos proyectos en el taller, al que son invitados renombrados artistas contemporáneos. *Polígrafa* acude a las principales ferias de arte del mundo, apostando también por la promoción de artistas españoles en el extranjero. Ha editado obra de Josep Guinovart, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Joan Hernández Pijuan, Albert Ràfols Casamada, Luis Feito, Eusebio Sempere, Lucio Muñoz, Josep Maria Riera i Aragó, Juan Uslé, Rafael Canogar, Víctor Mira, Jaume Plensa, Luis Gordillo, etc. La editorial también se ha dedicado a la dedición de libros de Bibliofilia, Libros de artista y Monografías de arte. Para ampliar la información sobre la *Polígrafa* de Barcelona consultar su página Web: <<http://www.edicionespoligrafa.com>> [web en línea] [con acceso el 26 de septiembre de 2012]

8 DOC: 08; 18.06.1973. "Memoria de actividades del ejercicio 1972".

9 La carta y nota de depósito están dirigidas a Grupo Quince y fechadas el 13 de mayo de 1980 y firmadas por el director de *Polígrafa*. En la nota figura el listado de 5 aguafuertes de Josep Guinovart así como los precios y los descuentos. Esta documentación ha sido generosamente proporcionada por Carlos Manzano, persona que asumió la reestructuración de Grupo Quince durante los últimos años, como se verá en el capítulo IV.5. "Últimos proyectos y clausura de Grupo Quince".



Agnes Martin, *On a Clear Day* editada por *Parasol Press* en 1973.

Las colaboraciones se sucedieron a lo largo de toda la trayectoria de Grupo Quince. Al principio estos contactos favorecieron, además de la venta, las exposiciones de la obra que se iba editando. Estas relaciones también alentaron la co-edición de varias carpetas como ya se ha visto y sobre todo la participación en ferias y Bienales compartiendo stand con otras galerías como la Feria de Fráncfort con la galería Vandrés en 1972 o Art Basel con la galería Carl Van der Voort de Ibiza en junio de 1974. Como taller, estampó obras para otras galerías o proyectos como la carpeta *A la Resistencia Chilena* tal y como consta en la memoria del año 1976:

La producción de este año ha sido de 2.720 unidades, repartida en 1.375 grabados de Edición Grupo Quince, 830 de encargo para diferentes galerías y 515 que está en curso.

Los artistas que han trabajado para otras galerías: Claudio Bravo, Amadeo Gabino, Lucio Muñoz y Raúl Valdivieso.

De lo anteriormente expuesto deducimos que las relaciones con otras galerías abarcaron un espectro amplio de posibilidades que variaba entre la exposición y venta de la obra, la concesión de obra en depósito, las colaboraciones en ediciones, los trabajos exclusivamente de taller o las participaciones en ferias. Con el tiempo, la estabilidad y el prestigio de Grupo Quince sobre todo como taller preparado con buenos materiales y sobre todo con excelentes profesionales, elevó considerablemente el número de las obras realizadas por encargo de otras galerías o instituciones. De este modo, se invirtió la dependencia de Grupo Quince para obtener ingresos de las ventas de otras galerías, siendo ahora éstas las que demandaban de sus talleres las ediciones de sus artistas. Así mismo, el prestigio de la galería fue en aumento, convirtiéndose en un referente por sí misma como lugar destacado en la exposición de obra gráfica, de forma que dejó progresivamente de depender de las exposiciones realizadas en otras galerías para la promoción de sus ediciones.

IV.4.2. TARJETAS, INVITACIONES Y CATÁLOGOS. EL DISEÑADOR GRÁFICO DIEGO LARA.

Con el objetivo de facilitar la promoción y venta de las obras que se iban editando en el taller, Grupo Quince realizó una serie de fichas¹⁰ que a modo de catálogo iban documentando toda la obra. Las tarjetas tenían un tamaño de 24,5 x 16,5 cm e incluían una fotografía en color o en blanco y negro de las estampas, el nombre del artista junto a la ficha técnica completa con el título de la obra, el año de edición, el procedimiento (aguafuerte o litografía original), el número de ejemplares de la tirada, el tamaño de la mancha y el tipo y tamaño del papel. Debajo de la reproducción figuraban: el título a la izquierda y un número a la derecha que obedecía al orden que ocupaba en el catálogo. Por el reverso de la ficha podía leerse el currículo abreviado del artista con los estudios, las exposiciones individuales, las obras en museos y colecciones públicas y finalmente los premios, todo ello junto al anagrama del Grupo Quince y su dirección y teléfono como colofón.

Las fichas-catálogo de Grupo Quince se iniciaron con la carpeta *Opera* (1971) de José Hernández, y el proyecto terminó con la carpeta de José Guerrero, *El Color en la Poesía* (1975). Normalmente eran fichas individuales, aunque en ocasiones se recurrió al díptico o tríptico si se trataba de carpetas o series. Esta documentación incluyó hasta un total de 179 obras catalogadas y comenzó a realizarse cuando el taller ya llevaba un tiempo funcionando y dejó de publicarse como consecuencia de la crisis económica, como podemos constatar en la memoria correspondiente a l año 1976 dentro del epígrafe dedicado a la “Comercialización”:

La crisis que ya apuntábamos en el ejercicio de 1975, ha ido como todos sabéis en

^

10 Las fichas-catálogo consultadas para la presente investigación fueron cedidas generosamente por Pilar Corral, hermana de la directora artística de Grupo Quince, María Corral.



aumento, alcanzando en el momento actual su punto más crítico. Nosotros al abarcar un mayor número de sectores (y como la recesión no ha sido en todos ellos igual), nos hemos defendido, en el sentido de que hemos realizado los planes previstos en cuanto a trabajo de artistas, asistencia a ferias y exposiciones, etc. Pero la inversión en un folleto publicitario para atacar al profesional medio y decoradores de toda España, ha sido irrealizable.¹¹

Ficha- catálogo (anv. y rev.) de Antonio Maya

Ficha- catálogo (anv. y rev.) de Manolo Millares

Diego Lara (Madrid, 1946-1990)

Diego Lara fue el encargado del diseño de las tarjetas, invitaciones y catálogos que se realizaron con motivo de las exposiciones de Grupo Quince. La mayoría de estos folletos estaban realizados sobre un papel satinado cuyas dimensiones no excedían los 20 x 25 cm y mostraban por el anverso una imagen de una de las obras que formaba parte de la exhibición, y por el reverso el nombre del artista, el título de la exposición, el día y hora de la inauguración y el anagrama de Grupo Quince junto con la dirección completa y el teléfono.

Para algunas exposiciones, como fue el caso de las invitaciones de Denis Long o de Patricia Gadea, el diseñador Diego Lara utilizó una fotografía del artista que había sido tomada por el fotógrafo Luis Pérez Minguez. La impresión del texto y la imagen normalmente se hacía en color negro sobre papel blanco con el fin de abaratar el coste de la invitación, si bien en los últimos años comenzó a utilizar diferentes tipos de papel y una mayor variedad de colores. Como ejemplo cabría citar las tarjetas de Joaquín Capa (1981) en color crema con tinta marrón, la de Luis Gordillo (1980) con el texto en verde y azul sobre un fondo amarillo o la del taller de grabado 7/10 (1981) impresa sobre una cartulina roja. Su participación en Grupo Quince también se hizo extensible al diseño de algunos catálogos de entre los que destacamos *Contemporary Spanish Prints* publicado en 1979.



Durante esos años Diego Lara intervino en el diseño de numerosas revistas, catálogos y libros, y colaboró con diversas instituciones como la Fundación March, el Ministerio de Cultura, o la Fundación de Amigos del Museo del Prado. Así mismo, se encargó de la creación de la imagen gráfica de la feria de arte ARCO desde su primera edición en 1982 hasta 1986. Su trabajo estaba cargado de una gran ironía poética, poseía una rigurosa sencillez y su lenguaje modificó de manera significativa la industria editorial española de los años setenta.

↑

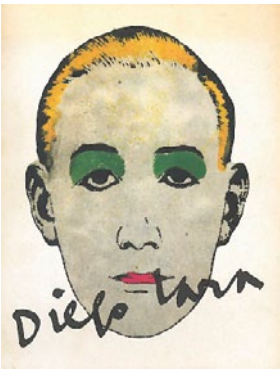
11 DOC: 14; 17.05.1977. "Memoria de actividades del ejercicio 1976".



Tarjetas diseñadas por Diego Lara para las exposiciones *Rapoprto sull'acqua* (1974) de Fabrizio Plessi y de Shusaku Arakawa (1976), celebradas en la galería de Grupo Quince.



María Corral y Diego Lara en el taller de Grupo Quince durante la inauguración de la exposición de Denis Long en octubre de 1977. Fotografía de Luis Pérez Minguez.



Portada del catálogo *Diego Lara* y página 223. Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones del 27 de noviembre de1990 al 6 enero 1991. Madrid: Ediciones El Viso, 1990.

Inicialmente sus primeras creaciones se desarrollaron en el estudio gráfico *Dólar* (D'o(ors) L(ara)), junto a Mauricio D'Ors. Entre los numerosos e interesantes proyectos que realizó destacamos su labor en el diseño y la concepción de *Buades*, *Periódico de Arte* y de las publicaciones de la galería Juana de Aizpuru, así como la colaboración con Gonzalo Armero en la revista *Poesía* entre 1979 y 1981 y las portadas de las colecciones *Trece de Nieve* y *Entregas de la Ventura* con el escritor Andrés Trapiello. Podemos deducir de estas fructíferas colaboraciones que en aquellos años los nombres de poetas, diseñadores y artistas se unían en iniciativas realmente creativas que dejaron un importante legado cultural para los años venideros. En este sentido valoramos la importancia que tuvo Grupo Quince como lugar de encuentro ya que fue centro de reunión de personas clave de la cultura española de aquellos años 70, convirtiéndose en un lugar de referencia para aquellos que participaron de una manera activa en los acontecimientos relevantes vinculados al arte y la cultura.¹²

A partir de 1982 inició junto a Santiago Saavedra una fructífera colaboración en *Ediciones El Viso*, donde se publicaron numerosos catálogos de exposiciones y libros, incluido el que se editó con motivo de su propia exposición en la Fundación *La Caixa*, comisariada por María Corral¹³ y clausurada tan sólo unos meses después de su muerte. El catálogo recogía un gran número de sus obras y fotografías de entre las que destacamos una realizada por Luís Pérez Minguez del diseñador gráfico junto a María Corral en el taller de Grupo Quince. Así mismo se mostraban las tarjetas de las exposiciones de Joan Hernández Pijuan, Jim Dine, Claes Oldenburg y Denis Long que Diego Lara realizó para la editora.¹⁴



En el mencionado catálogo se incluyó un emotivo texto de Francisco Calvo Serraller que bajo el título "Elogio de la sombra", nos aproximaba a la personalidad discreta del artista y a su magistral uso de la ironía en sus diseños y creaciones. De entre las líneas que introducen el catálogo destacamos un párrafo que puede servir para acercarnos a la figura del desaparecido diseñador, y como manifiesto reconocimiento y admiración de su gran labor:

*Así pues, alguien que está en el centro del mundo y que permanece oculto en él, alguien que sabe quién es y que quiere dejar de saberlo, alguien iluminado que busca la sombra, alguien que vive y quiere imágenes más vivas que la vida misma, un yo que apetece el no-yo... En definitiva: un príncipe -he aquí su título, su distinción- de incógnito, de la sombra -he aquí su obra-. Un artista moderno, siempre por debajo o por encima de su obra, su sombra.*¹⁵

Recientemente la Casa Encendida de Madrid ha realizado la exposición: *Diego Lara. Be a commercial artist*, donde se ha mostrado una amplia selección de su obra. Más de trescientos trabajos publicados entre los que se encontraban libros, catálogos y logotipos junto a piezas de su obra más privada formada por collages, dibujos, objetos y libros de artista que nacieron en paralelo a su labor gráfica. El cuidado catálogo diseñado por su hijo Bruno Lara ha trazado ese doble recorrido realizado por el artista y diseñador en el que descubrimos numerosas referencias e influencias¹⁶. Los textos de Amaranta Ariño,

12 Para ampliar información sobre las múltiples obras realizaas por Diego a lo largo de su vida, consultar su página Web: < <http://diegolara.org>> [web en línea] [con acceso el 1 de octubre de 2012] En una de las pestañas se pueden visualizar algunas de las invitaciones que realizó para exposiciones de Grupo Quince: < <http://diegolara.org>> [web en línea] [con acceso el 1 de octubre de 2012]

13 Francisco Calvo Serraller "Elogio de la sombra". *Diego Lara*. Madrid: Ediciones El Viso, 1990. [Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones del 27 de noviembre de 1990 al 6 enero 1991.].

14 Las tarjetas que se reproducen fueron cedidas por María Corral, comisaria de la exposición y por Gonzalo Armero y Santiago Saavedra.

15 Francisco Calvo Serraller, op. cit., p. 18.

16 *Diego Lara... Be a commercial Atist*. Madrid: This Side Up en coedición con La Casa Encendida, 2012. [Monografía dedicada al diseñador y artista plástico Diego Lara, a raíz de la exposición en La Casa Encendida del 26 al 10 de junio de 2012. El catálogo del mismo nombre incluye un texto introductorio de la comisaria de la exposición Amaranta Ariño, dos ensayos críticos firmados respectivamente por Ángel González (Premio Nacional de Ensayo en 2001 y Profesor de Historia del Arte en la UCM) y Valentín Roma (historiador del arte y comisario independiente), y una cronología a cargo de Juan Antonio Molina Foix (traductor y amigo personal de Diego Lara). El diseño ha estado a cargo de Bruno Lara, hijo del autor y responsable de *This Side Up Libros* junto con Cecilia Gandarias.]

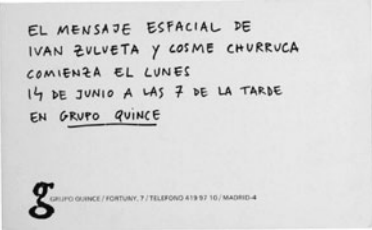
comisaria de la exposición, Ángel González García, Valentín Roma y Juan Antonio Molina Foix han contextualizado una obra irrepetible que contribuyó decisivamente a los profundos cambios en el modo de entender el diseño gráfico que tuvieron lugar en España durante los años setenta y ochenta, especialmente en el campo de la edición de libros, revistas y catálogos, logrando que estas publicaciones tuvieran además de un contenido importante, una estética innovadora, bella y vanguardista.

IV.4.3.
EXPOSICIONES EN GALERÍAS ESPAÑOLAS DE ARTISTAS EDITADOS POR GRUPO QUINCE.

Grupo Quince mantenía buenas relaciones con muchas galerías españolas a las que dejaba en depósito parte de la obra editada, pero también fruto de esos contactos surgieron exposiciones en las que se mostraron las obras que se iban editando en el taller. Gracias a los catálogos e invitaciones editados con motivo de tales exposiciones, tenemos información de algunas de ellas. De muchas otras sólo conocemos el año y el nombre de la galería, ya que se nombran en el apartado reservado a “la actividad comercial” dentro de las memorias redactadas tras las reuniones que anualmente celebraban los socios de Grupo Quince.

Para facilitar una visión general de las exposiciones que Grupo Quince realizó en otras galerías en distintos puntos de España, se ha realizado un cuadro que recoge la fecha en la que se celebró la muestra (en algunos casos sólo conocemos el año), el nombre de la sala de exposiciones o la galería, seguido del nombre de la ciudad donde estaba ubicada. Finalmente figura el título de la exposición, que en la mayoría de los casos era “Grupo Quince”, término genérico utilizado para denominar el conjunto de la obra seleccionada para la ocasión.

FECHA	GALERÍA O SALA DE EXPOSICIONES	CIUDAD	TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN
Del 10 al 22 de diciembre de 1971	Galería Iolas-Velasco	Madrid	<i>Ópera. Carpeta de litografías de José Hernández</i>
Del 11 al 29 de marzo de 1972	Galería Huts	San Sebastián	<i>Grupo Quince</i>
Del 19 de abril al 3 mayo de 1972	Galería Mikeldi	Bilbao	<i>Grupo Quince</i>
Noviembre de 1972	Galería Benedet	Oviedo	<i>Grupo Quince</i>
Del 12 al 21 de diciembre de 1972	Sala Provincia	León	<i>Grupo Quince</i>
1972	Galería Altamira	Gijón	<i>Grupo Quince</i>
1972	Colegio de Arquitectos	Santa Cruz de Tenerife	<i>Grupo Quince</i>
1972	Galería Besaya	Santander	<i>Grupo Quince</i>
1972	Galería Torre de Marino	Santillana	<i>Grupo Quince</i>
1972	Galería As	Barcelona	<i>Grupo Quince</i>
1972	Galería Castilla	Valladolid	<i>Grupo Quince</i>
1972	Galería Juana Mordó	Madrid	<i>Grupo Quince</i>
1972	Galería Punto	Valencia	<i>Grupo Quince</i>
Del 23 de enero al 10 de febrero de 1973	Sala Conca	La Laguna, Tenerife	<i>Ediciones Grupo Quince</i>
1973	Galería El Pez,	San Sebastián	<i>Grupo Quince</i>
1973	Galería Prisma	Zaragoza	<i>Grupo Quince</i>
1973	Galería Arte Contemporáneo	Málaga	<i>Grupo Quince</i>
1973	Galería Carl Van der Voort	Ibiza	<i>Grupo Quince</i>
1973	Colegio de Arquitectos,	Santa Cruz de Tenerife	<i>Grupo Quince</i>
1973	Galería 42	Barcelona	<i>Grupo Quince</i>
1973	Galería Mikeldi	Bilbao	<i>Grupo Quince</i>
Del 22 de diciembre de 1973 al 8 de enero de 1974	Galería Carmen Durango	Valladolid	<i>Grupo Quince</i>
Del 28 de septiembre al 6 de octubre de 1974	Galería Lúzaró	Bilbao	<i>Grupo Quince</i>
Del 16 al 31 de noviembre de 1974	Sala Besaya	Santander	<i>Grupo Quince</i>
1974	Instituto Alemán	Madrid	<i>Grabado contemporáneo en España</i>
1974	Casa del S. XV	Segovia	<i>Homenaje a Eduardo Chicharro</i>
1974	Galería Varrón	Salamanca	<i>Grupo Quince</i>
1974	Galería Mestre Mateo	La Coruña	<i>Grupo Quince</i>
Del 10 al 28 de diciembre de 1975	Galería Prisma	Zaragoza	<i>Últimas ediciones de Grupo Quince Bacanal de José Hernández y El color en la poesía de José Guerrero</i>
5 de marzo de 1976	Sala de exposiciones de la Escuela de Bellas Artes	Madrid	<i>Grupo Quince</i>
1976	Galería Caleidoscopio	Zamora	<i>Grupo Quince</i>
1976	Galería Tertre	Mataró	<i>Grupo Quince</i>
Del 23 de marzo al 4 de abril de 1979	Galería Juana de Aizpuru	Sevilla	<i>Post Minimal Art. Colectiva realizada con la colaboración de Grupo Quince y Parasol Press de N.Y.</i>

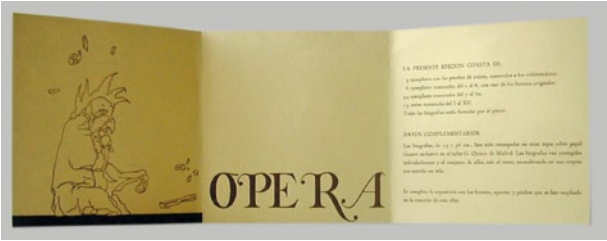


⤴ Tarjeta-invitación (anv. y rev.) para la inauguración de la exposición de Ivan Zulueta y Cosme Churrua el 14 de junio de 1976 en la galería de Grupo Quince.



⤴ Catálogos de exposiciones realizadas por Grupo Quince en diversas galerías españolas.

Las primeras exposiciones que se realizaron de la obra que se iba editando en los talleres de Grupo Quince en otras galerías, fueron el resultado de co-ediciones o colaboraciones de los directores artísticos con los galeristas de otros espacios expositivos. Este fue el caso de la primera exposición que se realizó fuera de la galería de Grupo Quince con motivo de la presentación de la carpeta de litografías *Ópera*, de José Hernández estampadas por Manuel Repila, bajo la dirección técnica de Dimitri Papagueorgui, que acompañaban dos poemas inéditos de Ángel González. Éste fue el primer trabajo de edición que se llevó a cabo íntegramente en Grupo Quince y fue mostrado por primera vez en diciembre de 1971 en la galería Iolas-Velasco de Madrid¹⁷, dónde el artista había expuesto con anterioridad. La galería, co-editora de la carpeta, expuso los bocetos, apuntes y piedras empleadas en la creación de la carpeta y con motivo de la exposición se editó un tríptico-invitación, con los datos de la edición y un dibujo de José Hernández.



⤴ Tríptico-invitación (anv. y rev.) de la presentación de la carpeta de José Hernández, *Ópera*, celebrada en la galería Iolas-Velasco de Madrid en diciembre de 1971.



La siguiente exposición de la que tenemos información se celebró en la galería Huts de San Sebastián. Entre las obras que formaron parte de la muestra estaban las carpetas *Ópera* y *Glosa* de Francisco Peinado¹⁸, dos aguafuertes de Alfredo Alcaín, cinco aguafuertes de Lucio Muñoz, litografías de Claudio Díaz, Bob Smith y Esperanza Nuere; un aguafuerte de Francisco Nieva y otro de Eusebio Sempere junto a dos serigrafías de Antonio Saura. Con motivo de la exposición se editó un catálogo donde se reprodujo

una litografía de José Hernández y un grabado de Francisco Peinado, además de un breve texto de presentación y el nombre del resto de los artistas que participaron en la exposición.¹⁹

Ese mismo año tuvo lugar otra exposición en la galería Mikeldi de Bilbao, celebrada entre los días 19 de abril al 3 de mayo de 1972. El ella, tal y como consta en el catálogo²⁰ editado con motivo de la muestra, volvió a exhibirse obra de Lucio Muñoz, José Hernández, Alfredo

Alcain, Claudio Díaz, Francisco Peinado, Antonio Saura, junto a los nuevos trabajos de Armando Pedrosa, Antonio Lorenzo y Rosa Biadiú. En ese momento, Antonio Lorenzo acababa de incorporarse a Grupo Quince como director de taller, ya que Dimitri había dejado vacante el puesto hacía unos meses para dedicarse a su propio trabajo. No nos

⤴ 17 *Ópera*. José Hernández y texto de Ángel González. Del 12 al 22 de diciembre de 1971; Galería Iolas-Velasco de Madrid y Grupo Quince. [6 litografías]. [Tríptico-invitación]. Con motivo de la exposición se editó un tríptico-invitación donde, por el anverso se reproducía un dibujo preparatorio para una de las piedras y una ficha técnica de la edición; y en el reverso, el nombre de Grupo Quince y la galería Iolas-Velasco junto a un espacio en blanco para completar con el nombre de la persona a quien iba dirigida (en el caso de la invitación consultada en la Biblioteca del MNCARS, D. Luis González Robles, en ese momento director del Museo Español de Arte Contemporáneo). Finalmente se especificaba la fecha (del 10 al 22 de diciembre) y la dirección de la galería (Zurbano, nº 88).

18 La carpeta es mostrada por primera vez en la galería Huts, pero será expuesta ese mismo año en la galería Mikeldi de Bilbao (donde se incluye las exposiciones, premios y museos en los que figura la obra del artista), en la galería Benedet de Oviedo, y en la sala Provincia de León (donde de incluye una reproducción del grabado *La lírica*, acompañado de un breve currículo).

19 *Litografías, aguafuertes y serigrafías*. Grupo Quince. Del 11 al 29 de marzo de 1972. Galería Huts de San Sebastián. [Litografías de Claudio Díaz, Bob Smith, Esperanza Nuere, José Hernández; aguafuertes de Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Eusebio Sempere, Alfredo Alcain y Francisco Peinado, y dos serigrafías de Antonio Saura.]. [Folleto de 4 páginas].

20 Grupo Quince. Del 19 de abril al 3 de mayo de 1972. Galería Mikeldi de Bilbao. [Lucio Muñoz, José Hernández, Alfredo Alcain, Claudio Díaz, Armando Pedrosa, Francisco Peinado, Rosa Biadiú, Antonio Lorenzo, Antonio Saura.] [Cuadernillos con currículos de los artistas en carpeta rígida marrón]. [4 p].

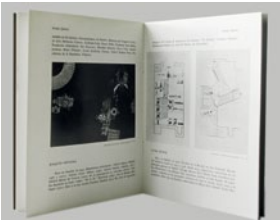
consta que en 1972, Grupo Quince editara ningún grabado de Antonio Lorenzo, por lo que es posible que en la citada exposición se exhibiera parte de la extensa obra que el artista había realizado con anterioridad. Rosa Biadiú también contaba con una dilatada experiencia en el campo del grabado a su llegada a Grupo Quince como se ha visto en capítulos anteriores, y participó en la exposición con tres estampas realizadas mediante la técnica del buril: *Celo*, *Mono ante el espejo* y *Ave del paraíso*.



Tenemos conocimiento de estas tres exposiciones gracias a los catálogos o tarjetas editadas para la ocasión a las que hemos tenido acceso²¹, pero sabemos gracias a la memoria del ejercicio correspondiente al año 1972 que se realizaron muchas más. Concretamente dentro del epígrafe “Comercialización”, se incluyó un listado de las galerías dónde se había expuesto durante ese periodo y se anticipaban las que se estaban realizando durante el año en curso:

En 1972 hemos expuesto en las siguientes Galerías: Sala Mikeldi de Bilbao (2 exposiciones). Galería Altamira de Gijón, Sala Benedet de Oviedo, Sala Provincia de León, Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife, Galería Huts de San Sebastián (2 exposiciones), Galería Besaya de Santander, Torre de Marino (colectiva) en Santillana, Galería As (colectiva) de Barcelona, Sala Castilla de Valladolid, Galería Iolas-Velasco de Madrid y Galería Punto (colectiva) de Valencia.

*En 1973 hemos realizado ya exposiciones en diez galerías y tenemos previstas tres más en el verano.*²²



La actividad expositiva de Grupo Quince en otras galerías españolas prosiguió durante el año siguiente continuando con una inercia muy positiva que confirmaba el interés por la obra gráfica. Según la memoria del ejercicio correspon-

diente a 1973, Grupo Quince experimentó un incremento de las ventas, el acercamiento de los artistas con una participación cada vez más comprometida, así como la aparición de otras galerías dedicadas a la obra múltiple. En el apartado de la memoria dedicado a la “Comercialización”, volvemos a encontrar el listado que recoge los nombres de las galerías en las que expuso durante ese año:

Siguiendo nuestra proyectada promoción de la obra gráfica, en el año 1973 hemos expuesto en las siguientes salas: Galería Conca, Santa Cruz de Tenerife Galería Mikeldi, Bilbao, Galería El Pez, San Sebastián Galería Prisma, Zaragoza Galería de Arte Contemporáneo, Málaga Galería Carmen Durango, Valladolid



21 La mayoría de los catálogos consultados pertenecen a los fondos de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dentro de la sección de Folletos-Caja. Otros han sido proporcionados por personas que trabajaron en Grupo Quince y que generosamente los han cedido para la realización de la presente investigación.

22 DOC: 08; 18.06.1973. “Memoria de actividades del ejercicio 1972”.



Catálogo de la exposición *Grupo Quince*, celebrada en la galería Mikeldi de Bilbao del 19 de abril al 3 de mayo de 1972.

Tarjeta de la exposición *Grupo Quince*, celebrada en la galería Benedet de Oviedo del 7 al 17 de noviembre de 1972.



Catálogo de la exposición *Grupo Quince*, celebrada en la Sala Provincia de León del 12 al 21 de diciembre de 1972.



Catálogo de la exposición *Grupo Quince*, celebrada en la sala Conca de La Laguna (Tenerife) del 23 de enero al 10 de febrero de 1973.

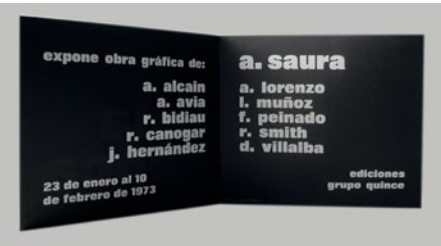


Catálogo de la exposición *Grupo Quince*, celebrada en la galería Carmen Durango de Valladolid del 22 de diciembre de 1973 al 8 de enero de 1974.

Catálogo de la exposición *Grupo Quince*, celebrada en la galería Lúzarro de Bilbao del 28 de septiembre al 6 de octubre de 1974.



*Galería Carl Van der Voort, Ibiza Colegio de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife Contemporary Art Gallery, Taos, Nuevo México, U.S.A. Galería 42, Barcelona*²³



la galería Carmen Durango de Valladolid²⁵. Con motivo de esta exposición se editó un catálogo²⁶ que en forma de tríptico contenía en su interior tres hojas que de una manera didáctica introducían las técnicas de la serigrafía, la litografía y el grabado sobre metal. Los veintidós artistas que participaron en la muestra ofrecieron una visión completa del trabajo realizado durante los dos años que Grupo Quince llevaba activo.

En un nuevo balance contenido en la siguiente memoria anual, volvemos a ratificar como en un ambiente de general estabilidad, la actividad comercial continuó el proceso de desarrollo y expansión iniciado años antes, si bien hay que señalar una incipiente recesión económica que encareció los costes de producción y afectó al volumen de ventas. Gracias a la experiencia adquirida durante estos primeros años y a la incorporación de Carmen Giménez en la dirección comercial, se comenzó a trabajar en varios frentes, destacando sobre todo el interés por las exposiciones y ferias fuera de nuestras fronteras, como veremos en capítulos sucesivos. Por lo que recoge la memoria anual correspondiente al año 74, observamos una disminución drástica de las exposiciones en otras galerías españolas ya que tan sólo figuran los nombres de cinco espacios expositivos: “Instituto Alemán en Madrid; galería Varrón de Salamanca; galería Lúzarro de Bilbao; galería Mestre Mateo de La Coruña y la sala Besaya de Santander.”²⁷



De las exposiciones realizadas durante ese año conocemos los catálogos que se editaron para las muestras de la Sala Besaya de Santander y la de la galería Lúzarro de Bilbao. En ambas se expuso gran cantidad de

obra editada por Grupo Quince y en el catálogo de la Sala Besaya se incluyó un texto que presentaba el trabajo editorial realizado por Grupo Quince hasta ese momento, junto a algunas reproducciones de obras de Rafael Canogar, Lucio Muñoz o Manolo Millares

23 DOC: 10; 03.05.1974. “Memoria de actividades del ejercicio 1973”.

24 *Grupo Quince*, en la sala Conca de La Laguna, Tenerife. Del 23 de enero al 10 de febrero de 1973. [Alfredo Alcain, Amalia Avia, Rosa Biadiú, Rafael Canogar, José Hernández, Antonio Lorenzo, Lucio Muñoz, Francisco Peinado, Bob Smith y Darío Villalba.]. [Díptico].

25 La galería Carmen Durango de Valladolid fue inaugurada por Antonio Machón en 1973 y desde el principio se interesó por la obra gráfica. En una primera etapa comprendida entre 1973 y 1982 mostró obra de artistas vinculados con el Informalismo y la Abstracción. A partir de 1976 comenzó su actividad editorial con la publicación de libros originales, de entre los que destacamos *Por el color* de José Guerrero editado en 1982. En 1983 se trasladó a Madrid con la galería que lleva su nombre, dónde continúa desarrollando su actividad expositiva y editorial. Para más información consultar su página Web: <<http://www.antoniomachon.com>> [web en línea] [con acceso el 25 de julio de 2012]

26 *Grupo Quince*, en la galería Carmen Durango de Valladolid. Del 22 de diciembre de 1973 al 8 de enero de 1974. [Alfredo Alcain, Bonifacio Alfonso, Amalia Avia, Rosa Biadiú, Rafael Canogar, Ricardo Cárdenes, Rafael Cidoncha, Claudio Díaz, Amadeo Gabino, José Hernández, Monirul Islam, Antonio Lorenzo, Antonio Maya, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Joaquín Mouliá, Armando Pedrosa, Francisco Peinado, Juan Romero, Antonio Saura, Juan Suárez, Darío Villalba.]. [Tríptico que contiene tres hojas con información sobre la litografía, la serigrafía y el grabado sobre metal].

27 DOC: 12; 13.06.1975. “Memoria de actividades del ejercicio 1974”.

y una larga lista de otros artistas que participaban en la exposición²⁸. Igual de extensa fue la exposición celebrada unos meses antes en la galería Lúzaró de Bilbao en la que se mostró, además de estampas sueltas de diversos artistas, las carpetas: *Homenaje al poeta Eduardo Chicharro*, *Rapporto sull’acqua* de Fabrizio Plessi, *Pantaleón y las visitadoras* de Ernesto Deira y *Aphorismen* de Antonio Saura²⁹.

Desafortunadamente no hemos tenido acceso de la memoria de actividades correspondiente al año 1975, por lo que no sabemos cuáles fueron las exposiciones realizadas en otras galerías españolas durante ese periodo. El único dato que tenemos es el listado de ciudades en las que se programaron exposiciones para ese año, ya que figura en la memoria del año 1974 como objetivos en la programación, aunque desconocemos el nombre de las galerías e incluso si llegaron a celebrarse las exposiciones. El listado de capitales es el siguiente: Cáceres, Badajoz, Alicante, Valencia, Barcelona, Bilbao y Navarra³⁰. De ese año sólo conocemos el tríptico editado con motivo de la exposición que tuvo lugar en diciembre en la galería Prisma de Zaragoza³¹, dentro de las VI Jornadas Culturales organizadas por el Ayuntamiento. En la muestra se presentaron las carpetas *Bacanal* de José Hernández, *El color en la poesía* de José Guerrero junto a la obra de otros artistas editados bajo el título: *Prisma presenta las últimas ediciones de Grupo Quince*.

A partir de ese momento las exposiciones en otras galerías fueron disminuyendo notablemente ya que la crisis iniciada en años anteriores se fue agravando y en 1976 alcanzó su momento más profundo. En la memoria correspondiente a ese periodo se puede leer: “con respecto al año anterior las ventas previstas han descendido un 29%, siendo el sector de galerías (un 66%) el más afectado.”³² En el listado de exposiciones en otras galerías tan sólo figuran las realizadas en Caleidoscopio de Zamora y Tertre de Mataró. Al final del documento en el apartado de balance y cuenta de resultados puede leerse:

*Por la difícil situación de la economía española y más especialmente del mercado del arte, se ha traducido en un descenso de las ventas de nuestra Sociedad en el año 1976 de 591.621 Ptas.- (29%) respecto al año anterior.*³³

Precisamente con fecha del 5 de marzo de 1976, se conserva un documento de tres páginas redactado con papel de Grupo Quince, donde se indican las obras (autor, título, número de edición y precio) para “Exposición Escuela de Bellas Artes”. Desconocemos si se realizó un catálogo para dicha exposición o si se compró la obra por parte del Rectorado o la Universidad Complutense de Madrid. Probablemente este primer contacto diera sus frutos unos años después, ya que en la memoria del ejercicio 1979, entre lo más destacable del año figuraba “la compra de grabados nuestros por parte del Departamento



28 *Grupo Quince*, en la Sala Besaya de Santander. Del 16 al 31 de noviembre de 1974. [Carpeta *Aphorismen* de Antonio Saura y obra de Alfredo Alcain, Vicente Ametztoy, Amalia Avia, José Luis Balagueró, Rosa Biadiú, Bonifacio Alfonso, Ricardo Cárdenes, Enrique Brinkmann, Rafael Canogar, Rafael Cidoncha, Claudio Díaz, Amadeo Gabino, Florencio Galindo, José Hernández, Antonio Lorenzo, Erwind Bechtold, Mitsuo Miura, Manolo Millares, Manuel Mompó, Leopoldo Nóvoa, Monirul Islam, Joaquín Mouliáa, Lucio Muñoz, Andrés Nagel, Joaquín Pacheco, Armando Pedrosa, Francisco Peinado, Juan Romero, Bob Smith, Antonio Saura, Darío Villalba y José María Yturralde.]. [4 p].

29 *Grupo Quince*, en la galería Lúzaró de Bilbao. Del 28 de septiembre al 6 de octubre de 1974. [Carpetas: *Homenaje al poeta Eduardo Chicharro*, *Rapporto sull’acqua* de Fabrizio Plessi, *Pantaleón y las visitadoras* de Ernesto Deira, *Aphorismen* de Antonio Saura. Litografías de Vicente Ametztoy, José Luis Balagueró, Jose Luis Fajardo, Florencio Galindo, Clara Gangutia y José Hernández. Aguafuertes de Bonifacio Alfonso, Erwind Bechtold, Enrique Brinkmann, Marta Cárdenas, Ricardo Cárdenes, José Hernández, Manuel Mompó, Andres Nagel, Ahmed Nawar, Joaquín Pacheco, Juan Romero y Antonio Saura. Serigrafías de Darío Villalba. [Tríptico].

30 DOC: 12; 13.06.1975. “Memoria de actividades del ejercicio 1974”.

31 *Últimas ediciones de Grupo Quince*. Galería Prisma de Zaragoza. Del 10 al 28 de diciembre de 1975. [Carpeta de aguafuertes *Bacanal* de José Hernández; carpeta de litografías *El color en la poesía* de José Guerrero; Antonio Saura; Antonio Lorenzo; Rafael Canogar; Andrés Nagel; Monirul Islam; Florencio Galindo; Eloísa Grasa; Rosa Biadiú y Fernando Lerin]. [Tríptico].

32 DOC: 14; 17.05.1977. “Memoria de actividades del ejercicio 1976”.

33 DOC: 14; 17.05.1977. “Memoria de actividades del ejercicio 1976”.

de Arte del Rectorado de la Complutense para la creación de un Museo de Arte Español y la exposición de los mismos.”³⁴

En la memoria del año 1978, se apuntaba que “las ventas a galerías de arte se mantienen a un nivel bajo, ya que tanto en España como en Europa ha sido el sector más afectado por la crisis.”³⁵ En el texto, contrariamente a lo que se venía haciendo en años anteriores, ya no se nombraban las exposiciones realizadas en otras galerías, por lo que desconocemos si hubo alguna durante ese periodo. Sin embargo, en el texto se dedicaba por primera vez un apartado para las exposiciones celebradas en su propio local, por la relevancia que éstas estaban adquiriendo.

En la memoria del año siguiente vemos como el descenso en las ventas experimentado en años anteriores cambió de tendencia, incrementándose notablemente los beneficios debido al alza de los precios y el aumento en el número de clientes. Aunque las exposiciones en otras galerías ya no se sucedían con la misma regularidad, este hecho pareció no influir en las ganancias obtenidas por Grupo Quince durante ese año 1979:

*La venta a galerías españolas ha aumentado considerablemente, casi al doble, por la mayor actividad que han desplegado éstas, principalmente en las islas Canarias, también es un dato importante que el interés de las galerías por la obra gráfica es cada vez mayor, incluso algunas están intentando especializarse.*³⁶

Para concluir este apartado es importante destacar que las exposiciones de la obra editada por Grupo Quince en otras galerías españolas fueron disminuyendo, pero que las realizadas en salas de arte y museos fuera de España fueron ganando importancia, así como las participaciones en ferias y bienales, como veremos en los próximos capítulos. La actividad expositiva durante el último año de la década de los 70 y años posteriores se centró en las exposiciones en su propia galería, donde se mostró la obra que se seguía editando, así como obra gráfica comprada a otras editoras y talleres que estaban trabajando dentro y fuera de nuestras fronteras.

IV.4.4. EXPOSICIONES EN LA GALERÍA DE GRUPO QUINCE

Paralelamente a las exposiciones que se programaron en otras galerías, Grupo Quince mostró en el local que tenía, parte de la obra que iba editando en sus talleres. Inicialmente este espacio no era considerado una galería en el sentido riguroso de la palabra, sino más bien un lugar en el que exponer sus ediciones con el objeto de que el público las pudiera conocer y adquirir. Su enfoque no era el de una galería tradicional, al menos al principio, sino un mecanismo más que facilitara la promoción y venta de la obra gráfica que iban editando.

Con el tiempo, como consecuencia de su trabajo y experiencia, y la participación en ferias y bienales internacionales, fueron adquiriendo estampas de otros artistas de reconocido prestigio y lograron mostrar por primera vez en Madrid obra gráfica de artistas como Jim Dine, Frank Stella o David Hockney. Estas exposiciones pasaron a tener un carácter más comprometido con la difusión de la obra gráfica en general, en un logro meritorio de dar a conocer trabajos que se estaban realizando en otros talleres fuera de España, sobre todo de Estados Unidos.

Por otro lado, a partir de la segunda mitad de la década de los 70, las exposiciones que se fueron sucediendo en la galería cobraron gran relevancia dentro del entorno artístico y cultural madrileño. Ya no sólo se mostraban las obras editadas en el taller, sino otros trabajos de artistas que estaban empezando a destacar en el mundo del arte. El local se



34 DOC: 21; 08.05.1980. “Memoria de actividades del ejercicio 1979”.

35 DOC: 18; 27.06.1979. “Memoria de actividades del ejercicio 1978”.

36 DOC: 21; 08.05.1980. “Memoria de actividades del ejercicio 1979”.

utilizó también para otros eventos vinculados con la cultura, como la presentación de la revista *Separata* y otros actos ligados al mundo del diseño y la publicidad. Al final de la década, la actividad expositiva cada vez iba siendo más notable y las inauguraciones contaron con la asistencia de personas destacadas en el campo de la cultura de ese momento, de las que guardamos constancia gracias a las fotografías realizadas por Luís Pérez- Mínguez, que de manera asidua documentaba con su cámara un gran número de estos eventos.

Hemos considerado pertinente por la extensión de los contenidos, distinguir entre las exposiciones que tuvieron lugar en la galería de Grupo Quince sobre la obra gráfica de artistas españoles y extranjeros. En ambas se ha elaborado un listado cronológico de las exposiciones de las que tenemos documentación, para facilitar la visión global de esta actividad.

IV. 4. 4.1. EXPOSICIONES DE ARTISTAS ESPAÑOLES EN LA GALERÍA DE GRUPO QUINCE.

ARTISTA	FECHA	TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN
Colectiva	1972	<i>Últimas realizaciones gráficas</i>
Armando Pedrosa	1972	<i>Obra gráfica</i>
Dario Villalba	1973	<i>Manipulaciones</i>
Varios artistas	1974	<i>Presentación de la carpeta Homenaje a Chicharro</i>
Luis de Pablo (grafismos sonoros), Chessman, Mahfúd Massís, Mata (Plumarios) y Antonia Payero (serigrafías)	1974 (mayo)	<i>De algunos lenguajes</i>
Antonio Saura	1974	<i>Aforismos y Los curas de abril</i>
José Hernández	1975 (octubre)	<i>Bacanal</i>
Donal Herbert	1975	<i>Obra gráfica</i>
Monirul Islam	1975	<i>Obra gráfica</i>
José Guerrero	1975	<i>El color en la poesía</i>
Andrés Nagel	1976	<i>Obra gráfica</i>
Niels Borch Jensen	1976	<i>Obra gráfica</i>
Ivan Zulueta y Cosme Churruca	1976	<i>El mensaje esfacial</i>
Joan Hernández Pijuan	1977 (marzo)	<i>Litografías y guaches originales (Proyectos para un paisaje)</i>
Denis Long	1977 (octubre)	<i>Obra gráfica</i>
José Guerrero y Juan Benet	1977 (diciembre)	<i>El Estado (Juan Benet) y grabados de José Guerrero</i>
Varios artistas	1977 (diciembre)	<i>Presentación de la carpeta A la Resistencia Chilena</i>
Keith Archelpohl	1978	<i>Obra gráfica</i>
Benet Rossel	1978	<i>Obra gráfica</i>
Pere Puiggros	1978	<i>Obra gráfica</i>
Gerardo Delgado, José Ramón Sierra, Juan Suarez y Jacobo Cortines	1978 (diciembre)	<i>Libra a cuatro</i>
Manuel Pérez Collado	1979 (enero)	<i>130 Dibujos</i>
Jackie Goldman	1979 (marzo)	<i>Dibujos y litografías</i>
Taller de grabado de la Fundación Rodríguez Acosta, Granada	1979 (junio)	<i>Obra gráfica El grabado en granada</i>
Presentación de la revista <i>Separata</i> (Juan Benet)	1979 (octubre)	<i>Separata</i>
Luis Gordillo	1980 (enero)	<i>Litografías, acetatos y pruebas de estado</i>
Óscar Manesi	1980 (abril)	<i>Obra gráfica</i>
José Guinovart	1980 (junio)	<i>Obra gráfica</i>
Miguel Ángel Campano	1981 (enero)	<i>Gran Vía</i>
Poemas de Andrés Trapiello		
7/10 Taller de grabado (Alfonso Serrano, Diego Santos, Francisco Santana y Rafael Carmona)	1981 (junio)	<i>Obra gráfica</i>
Joaquín Capa	1981 (octubre)	<i>Grabados al aguafuerte (Crónica de Heriberto de Prusia de Ramón Ayerra), presentados por Andrés Amorós</i>
Varios artistas finalistas del concurso de carteles sobre Pablo Picasso y Francisco Ferreras (ganador del concurso)	1981 (noviem-bre)	<i>Concurso de carteles sobre Pablo Picasso</i>
Fernando Zóbel	1982 (abril)	<i>Obra sobre papel. Carpeta Four Seasons</i>
Joan Hernández Pijuan	1982	<i>Obra gráfica</i>
Coca Garrido	1983 (enero)	<i>Dibujos, grabados y litografías</i>
Patricia Gadea	1983 (mayo)	<i>Obra reciente. Acrílicos sobre cartulina</i>
Jordi Teixidor	1983 (diciembre)	<i>Obra sobre papel</i>
Luis Adrian León (Carupano)	1984 (febrero)	<i>Grabados</i>
Manuel Pérez Collado	1984 (abril)	<i>Collages</i>
Gerardo Delgado	1984 (noviembre)	<i>Las Ruinas y otros grabados</i>



Triptico de la exposición celebrada en la galería de Grupo Quince los días 9, 10 y 12 de junio de 1972.

La primera exposición realizada en la galería de Grupo Quince de la que tenemos documentación, se celebró durante los días 9, 10 y 12 de junio de 1972. Con motivo de dicha muestra se publicó un tríptico en el que se mostraban varias reproducciones de obras editadas hasta ese momento, fotografías del taller con sus técnicos y colaboradores. El texto incluido en la tarjeta decía: “Grupo 15 Taller editorial de grabado y litografía presenta sus últimas realizaciones gráficas. 9, 10, 12 de junio 1972. Fortuny, 7 Madrid.”³⁷ Junto a los datos de la exposición se incluyó el listado de los artistas que participaban indicando con uno, dos o tres asteriscos las colaboraciones con las galerías: Juana Mordó (Antonio Saura, Lucio Muñoz y Amadeo Gabino); Vandrés (Bob Smith) y Kreisler (Antonio Lorenzo).

Conviene recordar que durante los primeros años, las exposiciones que se celebraron en galería de Grupo Quince estaban programadas sobre todo para la difusión y venta directa de la obra que se iba editando. Las numerosas exposiciones que se iban sucediendo en otras galerías en los distintos puntos de la geografía española como hemos visto, parecían satisfacer las expectativas en este campo. Sin embargo, encontramos en la memoria de actividades de 1974 un punto de inflexión, ya que por primera vez, dentro del capítulo dedicado a la comercialización, se distinguió entre las exposiciones realizadas dentro y fuera de España, así como las que se realizaron en su propio espacio expositivo.

Conviene recordar que durante ese año Carmen Giménez asumió plenamente sus funciones de directora comercial, y que sus esfuerzos encaminados a la promoción y venta de las ediciones comenzaron a dar sus frutos, en un momento en que la recesión económica influyó poderosamente en la comercialización de la obra. Puede que este panorama de incertidumbre provocara la utilización de las posibilidades del local que tenían, no sólo para mostrar la obra que se iba realizando, sino también la que compraban a otras editoras y galerías directamente o en ferias y salones internacionales a los que acudían cada vez con mayor asiduidad.

Es en la memoria anteriormente mencionada, en la que se enumeran por primera vez las exposiciones realizadas. Hay que apuntar que el carácter de las muestras y el del espacio expositivo son considerados como “presentaciones celebradas en nuestros locales”, de lo que se deduce que en ese momento, el lugar destinado a las exposiciones, no es considerado como una galería en un sentido riguroso. En el informe de actividades se incluyen tres apartados dentro del capítulo dedicado a la comercialización. El primero enumera las exposiciones en el extranjero, el segundo en galerías españolas y el tercero en su local:

En nuestros locales se han celebrado las siguientes presentaciones:

- *Carpeta Homenaje a Chicharro*
- *Carpeta de Fabrizio Plessi*
- *Obra de Ivor Abrahams*
- *Obra de Jim Dine*
- *“Aforismos” y “Curas de Abril” de A. Saura...*
- ... *y están previstas las siguientes presentaciones:*
- *Donal Herbert*
- *Monirul Islam*
- *Carpeta “Bacanal”*
- *Carpeta “Guerrero” [El color en la poesía]*
- *Sam Francis*³⁸

El 22 de mayo de 1974 tuvo lugar en la galería de Grupo Quince una presentación poco convencional bajo el título *De algunos lenguajes*, que reunió serigrafías de la artista

³⁷ *Últimas realizaciones gráficas*. 9, 10, y 12 de junio de 1972. Galería Grupo Quince de Madrid. [José Luis Balaguero, Rosa Biadiú, Claudio Díaz, Amadeo Gabino, Antonio Lorenzo, Joaquín Mouliáa, Lucio Muñoz, Armando Pedrosa y Bob Smith.]. [Tríptico].

³⁸ DOC: 12: 13.06.1975. “Memoria de actividades de 1974”.

Antonia Payero junto con “grafismos sonoros” de Luis de Pablo. Sólo conocemos el folleto editado con motivo de la exposición en el que figuraba el currículo de ambos junto al de José Luis Mata³⁹ y el de Caryl Chessman, ladrón y violador estadounidense que se hizo famoso como preso en el corredor de la muerte en California. La exposición se completaba con la participación del poeta y escritor chileno de origen palestino, Mahfúd Massís, del que se incluía una poesía en el tríptico editado con motivo de la exposición. Desconocemos la naturaleza de la obra mostrada ya que no nos consta que Grupo Quince editara serigrafías de Antonia Payero, hecho que nos induce a considerar que la relevancia del acto radicó principalmente en la acción conjunta del prestigioso músico Luis de Pablo en una especie de performance en el que confluían arte, música y poesía.



Triptico de la exposición *De algunos Lenguajes* celebrada en la galería de Grupo Quince del 22 de mayo al 5 de junio de 1974.

En la memoria correspondiente al año 1976 figuran las presentaciones que se realizaron en el taller: “colectiva de sus artistas con nuestras ediciones; Niels Borch; Polémica: Iván Zulueta y Cosme Churruca; Claes Oldenburg y Cocktail para Agencias de Publicidad.”⁴⁰

Conocemos las fechas exactas de las exposiciones de algunas carpetas y otras ediciones de Grupo Quince, ya que se editó una tarjeta-invitación con motivo de las mismas. Conservamos la que comunica la presentación de la carpeta *Bacanal* del artista José Hernández el 28 de octubre de 1975. La siguiente es la que se realizó con motivo de la exposición del portfolio de litografías *Proyectos para un paisaje* de Joan Hernández Pijuan en marzo de 1977.



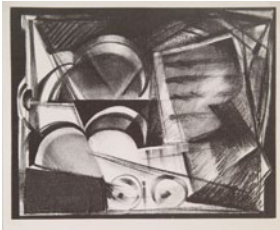
Tarjeta de la exposición *Proyectos para un paisaje* de Joan Hernández Pijuan, inaugurada en la galería de Grupo Quince el 10 de marzo de 1977.



Carmen Giménez, María Corral y Joan Hernández Pijuan en la inauguración de la exposición *Proyectos para un paisaje* en marzo de 1977. Foto de Luis Pérez-Mínguez.

Grupo Quince programó varias exposiciones con las obras de personas que trabajaban o colaboraban en sus talleres, alternándolas con las de artistas más consolidados. Esta práctica se inició en 1974 con las exposiciones de Don Herbert y Monirul Islam, y continuó

a lo largo de los años con los trabajos de Niels Borch Jensen (1976), Denis Long (1977), Manuel Pérez (1979



Tarjeta de la exposición (anv. y rev.) *Dibujos, grabados y litografías* de Coca Garrido inaugurada en la galería de Grupo Quince el 20 de enero de 1983.

y 1984), Óscar Manesi (1980), Coca Garrido (1983) o de Luis Adrian León (Carupano) (1984), artista venezolano becado por la fundación Ayacucho para trabajar durante unos meses en los talleres de Grupo Quince.

En una labor importante de difusión de la obra gráfica así como de los artistas e instituciones que en distintos puntos de España estaban trabajando en esa disciplina, Grupo Quince realizó dos exposiciones que bajo el título: *El grabado en Granada* (1979) y *7/10 Taller*

^

39 El currículo de José Luis Mata que figura en el folleto es una invención del artista. Recoge los años comprendidos entre 1942 y 1973 iniciando cada uno de ellos por la palabra “Nace”. El texto comienza así: “1973.- Nace en una lóbrega cueva, acosado por treinta improbabilidades de nacer. 1972.- Nace en libertad condicional, propugnando la objeción de conciencia...”. Actualmente José Luis Mata y Antonia Payero forman parte del grupo interdisciplinar “Atelier Bonanova”, cuyos trabajos cuestionan los usos y abusos procedentes tanto de la crítica como del mercado y la política del arte.

40 DOC: 14; 17.05.1977. “Memoria de actividades de 1976”.



Tarjeta de la exposición (anv. y rev.) *El grabado en Granada*, inaugurada en la galería de Grupo Quince el 15 de junio de 1979.



Tarjeta de la exposición *7/10 Taller de grabado* inaugurada en la galería de Grupo Quince el 9 de junio de 1981.

de grabado (1981), mostró la labor que se estaba realizando en el taller de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada y los grabados de Alfonso Serrano, Diego Santos, Francisco Santana y Rafael Carmona, miembros del taller *7/10*.

Fue sobre todo a partir de 1978 cuando la importancia de las exposiciones creció de manera exponencial. En la memoria de actividades correspondiente a ese año hay un apartado dedicado a las exposiciones realizadas en la galería de Grupo Quince en el que podemos leer:

Este año es la primera vez que consideramos esta capítulo aparte por la importancia que ha tomado como labor complementaria, no sólo por la continuidad de las exposiciones, sino por la afluencia de los visitantes. Hemos intentado principalmente mostrar el trabajo de varios artistas que considerábamos muy interesantes pero no rentables a la hora de editar, como Benet Rossel y Pere Puigros; de extranjeros David Hockney y una colectiva denominada “Post Minimal Art”. Estas exposiciones han tenido unas magníficas críticas y han sido rodadas y transmitidas en el programa más importante de arte T.V.E. “Imágenes”.

Todo esto ha ayudado enormemente a la difusión de nuestra actividad como taller editorial.

*Por último en Diciembre presentamos con gran éxito el “Libro a cuatro” Edición de seis litografías de tres de los mejores pintores de la llamada “nueva abstracción española” y un poeta, inédito hasta el momento.*⁴¹

Este considerable avance en la actividad expositiva, no sólo fue percibido por la dirección interna de Grupo Quince, sino que ya encontramos reseñas en prensa en las que se dedica un apartado destacado sobre la programación de sus exposiciones anuales. Citamos parte del artículo publicado en periódico El País escrito por Fernando Huici y Mariano Navarro, en el que se enumeran las exposiciones más importantes de Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla y Santander.

*Grupo 15, galería dedicada exclusivamente a la obra gráfica, comienza la temporada con el americano Keith Archepol, profesor de litografía de la Universidad de Iowa. Expondrán también Puig-Gross, Benet Rossell, pintor y cineasta que ha realizado la totalidad de filmes del grupo de catalanes Miralda, Xifra, etcétera, y Denis Long. La realización de una carpeta de litos del grupo de pintores sevillanos, Gerardo Delgado, Sierra, Molina y Juan Suárez, y la realización de un aguafuerte de José Guerrero que acompañará a la edición especial de la obra de Juan Benet “En el Estado”, así como una carpeta de Julio Cortázar y Oscar Mara al alimón, ultiman su lista de proyectos.*⁴²



Juana Mordó, José Guerrero y María Corral en la inauguración de José Guerrero y Juan Benet en la galería de Grupo Quince en diciembre de 1977. Foto de Luis Pérez-Mínguez.

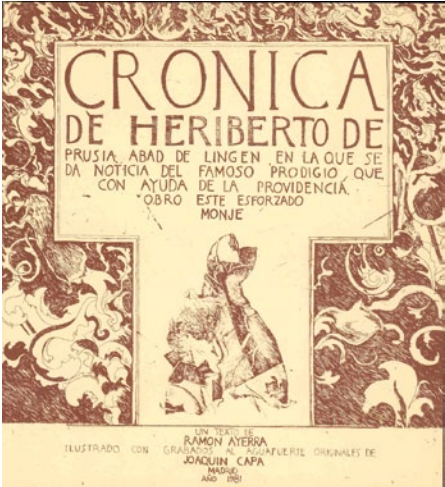
las fotografías de Luis Pérez-Mínguez sabemos que a la inauguración asistieron personas destacadas del arte y la cultura como Jaime Salinas, Gonzalo Armero o Juana Mordó.

^

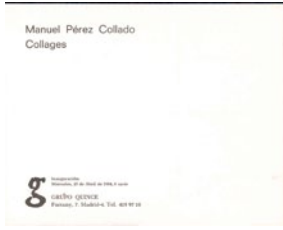
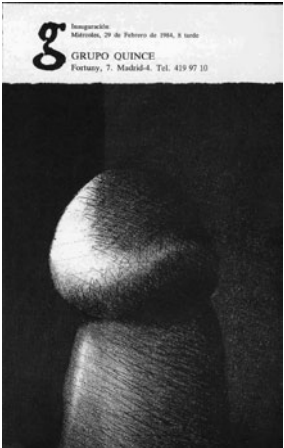
41 DOC: 18; 27.06.79. “Memoria de actividades de 1978”.

42 “Proyectos de exposición para la temporada 1977-1978” Fernando Huici y Mariano Navarro. *El País*, 06/10/1977. <http://elpais.com/diario/1977/10/06/cultura/244940404_850215.html> [web en línea] [con acceso el 5 de octubre de 2012]

En 1981 se celebraron dos exposiciones importantes en Grupo Quince: la presentación de la serie *Gran Vía* de Miguel Ángel Campano y el libro con nueve aguafuertes *Crónica de Heriberto de Prusia* de Joaquín Capa. De la relevancia de la serie realizada por Miguel Ángel Campano ya se ha escrito en el capítulo dedicado a las series editadas por Grupo Quince (V.3.3.), de modo que introduciremos brevemente el libro ilustrado por Joaquín Capa. La obra fue presentada por Andrés Amorós en la galería de Grupo Quince y estaba inspirada en un texto de Ramón Ayerra que llevaba por título: “*Crónica de Heriberto de Prusia, abad de Lingen en la que se da noticia del famoso prodigio que con ayuda de la providencia obro este esforzado monje*”. Con la apariencia de manuscrito de la edad media, el libro fue realizado, financiado y editado por el propio artista⁴³, y presentado en la galería de Grupo Quince el 7 de octubre. En ese momento, el artista santanderino ya poseía una dilatada trayectoria dentro del campo del grabado y la bibliofilia y Grupo Quince había editado dos grabados suyos: *Globo* (1976) y *Movimientos* (1979).



En los últimos años la actividad expositiva se redujo drásticamente y las exposiciones se dilataron en el tiempo. En 1982 se celebraron las exposiciones de Fernando Zóbel con su carpeta *Four Seasons* y la de José Hernández Pijuan. Parte de la obra que se exponía ya no estaba editada en sus talleres como fue el caso de la obra de Patricia Gadea, presentada en mayo de 1983 bajo el título: *Obra reciente. Acrílicos sobre cartulina*. En el último año tan sólo se expusieron los grabados de Luis Adrian León (Carupano), un artista peruano becado por su país para realizar unas prácticas en Grupo Quince, los collages de Manuel Pérez Collado, artista y ayudante de Don Herbert, y la carpeta *Las Ruinas* de Gerardo Delgado, en lo que supuso la última exposición celebrada en la galería de Grupo Quince coincidiendo con el final de su trayectoria editorial.



Tarjeta de la exposición (anv. y rev.)
Collages de Manuel Pérez Collado
inaugurada en galería de Grupo
Quince el 25 de abril de 1984.

Tarjeta de la exposición (anv. y rev.)
Grabados de Carupano inaugurada
en la galería de Grupo Quince el 29
de febrero de 1984.



Juan Benet, María Corral, Antonio
Bonet Correa, José Guerrero, Jaime
Salinas y Gonzalo Armero en la
entrada de la galería de Grupo
Quince durante la exposición de
José Guerrero y Juan Benet en
diciembre de 1977. Foto de Luis
Pérez-Mínguez.

Tarjeta de la exposición (anv. y
rev.) de Joaquín Capa *Crónica de
Heriberto de Prusia* inaugurada en
la galería de Grupo Quince el 7 de
octubre de 1981.



María Corral y Joaquín Capa en la
presentación del libro *Crónica de
Heriberto de Prusia* en la galería de
Grupo Quince en octubre de 1981.

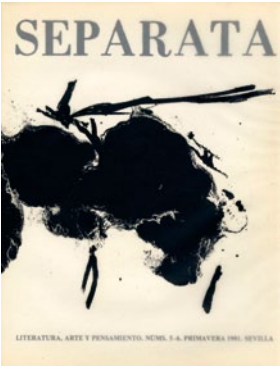
IV.4.4.2. OTRAS EXPOSICIONES RELEVANTES: PRESENTACIÓN DE LA REVISTA *SEPARATA*.

El año 1978 marcó el inicio de varios proyectos editoriales de gran repercusión en el panorama cultural español. Uno de ellos fue la revista sevillana de literatura, arte y pensamiento, *Separata* dirigida por Jacobo Cortines. En el consejo de redacción estaban Gerardo Delgado, Vicente Lleó, Diego Romero de Solís y José Ramón Sierra, y el diseño gráfico corrió a cargo de Roberto Luna y Juan Suárez que incorporaron grabados, fotografías y dibujos a su contenido⁴⁴. La revista puso de relieve lo más destacado de la escena cultural española abriendo paso a la década de los 80, y su aportación fue fundamental para la comprensión del significado de la cultura en su sentido más amplio, buscando siempre referencias en la historia, la literatura, el arte, la arquitectura y la música⁴⁵. Fue de especial relevancia la participación de algunos colaboradores como Juan Manuel Bonet y Andrés Trapiello junto a los trabajos de artistas como Carmen Laffón, Fernando Zóbel, Joan Hernández Pijuán y Miguel Ángel Campano, todos ellos como hemos visto en anteriores capítulos, vinculados a Grupo Quince.

Se publicaron seis números de la revista *Separata* de manera discontinua entre los años 1979 y 1981. No se superaron los quinientos ejemplares editados y en su mayoría estaban destinados a suscriptores de Madrid y Barcelona. La revista se convirtió en difusora de la obra de numerosos artistas plásticos de distintas tendencias pictóricas, que acompañaron las reflexiones teóricas de poetas y escritores. La primera publicación se inauguró con dos cuadros de Carmen Laffón, la segunda con obras de Jordi Teixidor, Luis Gordillo y Joaquín Sáenz; y en los siguientes números se incluyeron trabajos de Soledad Sevilla, Joan Hernández Pijuán, Miguel Ángel Campano, Manolo Millares y Félix Cárdenas. Las cubiertas de las publicaciones también mostraron la obra de artistas tan importantes como Robert Motherwell, José Guerrero o el mismo Gerardo Delgado, encargado de la coordinación del proyecto editorial.



Nº 4 de la revista *Separata*.
Literatura, arte y pensamiento.
Sevilla, primavera de 1980. Cubierta
con una obra de José Guerrero.



Núms. 5-6 de la revista *Separata*.
Literatura, arte y pensamiento.
Sevilla, primavera de 1981. Cubierta
con una obra de Robert Motherwell.

El novelista Juan Benet presentó ayer la revista cultural Separata en el Taller Galería Grupo 15, de Madrid, cuando han aparecido ya dos números de la publicación, que dirige Jacobo Cortines, y en cuyo consejo de redacción figuran Gerardo Delgado, Vicente Lleó, Diego Romero de Solís, José Ramón Sierra y Roberto Luna. La revista, que pretende la «vuelta a la unidad de la cultura», y que se plantea como una revista de reflexión cultural, en la que se dan cita ensayos fundamentalmente creativos, de literatura, arte y pensamiento, cada vez más interdisciplinarios, se rige -según dijeron a EL PAÍS los miembros de su consejo de redacción-, por un criterio de calidad, sin presupuestos ideológicos o estéticos previos, «aunque, naturalmente, en el consejo estamos un grupo de viejos amigos, casi todos relacionados con la Universidad en campos específicos distintos, pero seguramente con una sensibilidad y un modo de ver la vida bastante afín».

Los artículos son pedidos por el consejo, y deben ser fundamentalmente textos de crea-

⁴³ Marta Aguilar Moreno. Tesis doctoral: *El grabado en las ediciones de bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960-1990*. Madrid: Facultad de Bellas Artes. UCM., 2008.

⁴⁴ El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo ha expuesto una importante donación realizada por Jacobo Cortines, director de la revista, que incluye dibujos, grabados, pinturas y documentos que conformaban el archivo de la revista *Separata*, en una exposición celebrada desde el 21 de junio al 14 de octubre de 2012.

⁴⁵ Para mayor información sobre la revista *Separata*, consultar el artículo “Las nuevas formas de atención en la cultura española de la transición el ejemplo de la revista sevillana *Separata* (1978-81)”, realizado por Fernando Guzmán Simón de la Universidad de Huelva en *Philología Hispalensis*, 24. (2010): pp. 191-212.

ción. «Como tiramos cuatro números al año, no consideramos la nuestra una publicación de actualidad, sino de reflexión sobre los fenómenos culturales, en sentido amplio. También, como muestra de lo que se está haciendo en poesía, relato y arte en general. En este sentido -dicen- la ilustración gráfica queremos que tenga un valor nada subsidiario, queremos ponerla al mismo nivel que los textos escritos. Todos los grabados son rigurosamente inéditos y han sido pedidos, igual que los demás materiales.» El número tres está por aparecer, y preparan un extraordinario, al margen de los cuatro anuales, dedicado a las celebraciones litúrgicas sevillanas. Entre los colaboradores de los números aparecidos de *Separata* están Alberto González Troyano, Ignacio Gómez de Liaño, Abelardo Linares, Juan Manuel Bonet, Jordi Teixidor, Fernando Sabater, y Fernando Zóbel.⁴⁶

Gracias a las fotografías que Luis Pérez- Mínguez realizó el día de la inauguración, podemos conocer a algunas de las personas que acudieron a la presentación de la revista de entre los que destacamos la presencia de los escritores José Luis Aranguren, Juan Benet y Andrés Trapiello, y los pintores José Guerrero y Luis Gordillo, entre otros. Queremos destacar de esta presentación la importancia concedida por los directivos de Grupo Quince, no sólo a la grafica o al mundo del arte, sino a la cultura en general y todo lo que giraba en torno a ella, creando un entorno propicio para la gestación de proyectos multidisciplinarios como lo fue la revista *Separata*.

IV.4.4.3.
EXPOSICIONES DE ARTISTAS EXTRANJEROS EN LA GALERÍA DE GRUPO QUINCE.

Una de las más importantes actividades desarrolladas por Grupo Quince fueron las exposiciones de artistas extranjeros que se celebraron en su galería, como resultado de las relaciones que se establecieron con otras editoras, galerías y talleres a través de su participación en ferias y bienales. Estos contactos también permitieron que algunas de las ediciones de Grupo Quince tuvieran proyección internacional y favorecieron la visibilidad de los trabajos que se estaban haciendo sobre todo, en los principales talleres norteamericanos. La relevancia de este hecho lo explicó Carmen Giménez, directora comercial de Grupo Quince, con estas palabras:

La feria de Basilea (junio de 1974) fue fundamental porque allí conocimos el taller Gemini G.E.L. de Los Ángeles que en ese momento estaba dirigido por Kenneth Tyler; también conocimos a Tatyana Grosman de Universal Limited Art Editions que estaba trabajando precisamente con Jasper Jones y sobre todo entramos en contacto con la editora Petersburg Press a la que compramos obra de Jim Dine para exponerla en la galería de Grupo Quince.⁴⁷

La mayor parte de la obra que se trajo para ser expuesta en la galería de Grupo Quince fue comprada por los socios, amigos e incluso artistas directamente a las editoras, tal y como afirma Carmen Giménez:

Todos los grandes talleres te obligaban a comprar, por lo que hacer una exposición de algún artista internacional suponía un gran desembolso. Sin embargo, algunos editores como Paul Cornwall-Jones de Petersburg Press o Robert Feldman de Parasol Press, atraídos por la labor que se estaba desarrollando Grupo Quince, colaboraron activamente en el montaje de algunas exposiciones de artistas sin la obligación de realizar previamente la compra de las estampas.⁴⁸

José Guerrero, José Luis Aranguren y Juan Benet (de izquierda a derecha) en la inauguración de la revista *Separata* en la galería de Grupo Quince el 5 de octubre de 1979.



Inauguración de la revista *Separata* en la galería de Grupo Quince el 5 de octubre de 1979.

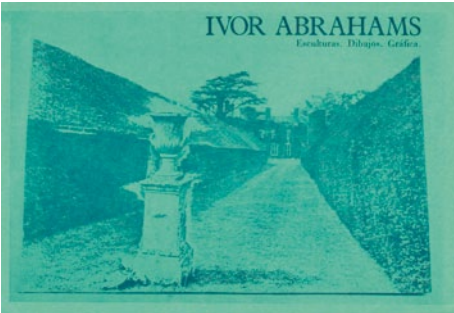
Se ha confeccionado un cuadro que recoge por orden cronológico las exposiciones celebradas en la galería de Grupo Quince de artistas extranjeros, siguiendo el mismo esquema utilizado en los capítulos anteriores, añadiendo la editora y el taller responsable de la edición y realización de la obra.

Listado de exposiciones de artistas extranjeros en la galería de Grupo Quince:

ARTISTA	FECHA	TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN	EDITORA (Y TALLER)
Ivor Abrahams	1974	<i>Obra gráfica</i>	
Jim Dine	1974 (noviembre)	<i>Obra gráfica</i>	<i>Petersburg Press</i> (Paul Cornwall-Jones)
Sam Francis	1975	<i>Obra gráfica</i>	
Shusaku Arakawa	1976	<i>Obra gráfica</i>	<i>Parasol Press</i>
Claes Oldenburg	1976 (noviembre)	<i>Obra gráfica</i>	<i>Castelly Multiples</i> (Marian Goodman)
<i>Post Minimal Art</i>	1978 (noviembre)	<i>Post Minimal Art</i>	Parasol Press (Robert Feldman) y <i>Crown Point Press</i>
David Hockney	1978	<i>The blue guitar (1976-77)</i>	<i>Petersburg Press</i> y <i>Gemini G.E.L.</i>
David Hockney	1979 (octubre)	<i>Retratos</i>	<i>Petersburg Press</i> y <i>Gemini G.E.L.</i>
Giuseppe Santomaso	1979 (septiembre)	<i>Obra gráfica y guaches</i>	
Jasper Jones	1980 (noviembre)	<i>Obra gráfica</i>	(Por cortesía de Franco Bombelli)
Man Ray	1981 (marzo)	<i>S.T.</i>	
Frank Stella	1981 (noviembre)	<i>Polar Co-ordinates (1980)</i>	<i>Petersburg Press</i> (Por cortesía de Franco Bombelli)

La dos primeras exposiciones que se realizaron en la galería de Grupo Quince de obra gráfica de artistas extranjeros fueron las de Ivor Abrahams y Jim Dine, tal y como consta en la memoria de actividades correspondiente al año 1974⁴⁹. Dentro del epígrafe “Exposiciones y muestras” quedó registrada la participación en el Salón Internacional de Arte Contemporáneo de París en enero y en la feria de Basilea en junio, dónde adquirieron las obras que posteriormente se expusieron en su galería.

Para constatar la importancia de estas muestras en la trayectoria expositiva de Grupo Quince, se han seleccionado para el presente estudio varias de las exposiciones celebradas en base a la documentación a la que se ha tenido acceso. Gracias a las fotografías realizadas por el fotógrafo Luis Pérez-Mínguez sabemos las obras que se presentaron en las exposiciones de Frank Stella y *Postminimal Art* y, a través del catálogo *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*⁵⁰ coordinado por María Corral, podemos deducir las obras que se mostraron en las exposiciones de Jim Dine y David Hockney.



Tarjeta-invitación de la exposición de Ivor Abrahams, *Esculturas, dibujos, gráfica*, 1974.



Tarjeta-invitación (anv. y rev.) de la exposición de Man Ray, celebrada en la galería de Grupo Quince en marzo de 1981.



49 DOC: 12; 13.06.1975. “Memoria de actividades del ejercicio 1974”.

50 Juan Carrete Parrondo, Antonio Gallego, Rosa Queralt, María Corral y Doroteo *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1981. [Catálogo publicado con motivo de la exposición celebrada los meses de abril y mayo de 1981 en el Museo Municipal de Madrid.] Para más información sobre el catálogo consultar el capítulo de la presente investigación IV.5. “Últimos proyectos y clausura de Grupo Quince.”

46 “Presentación de la revista cultural *Separata*”. *El País*, 6 de octubre de 1979: <http://elpais.com/diario/1979/10/06/cultura/308012407_850215.html> [web en línea] [con acceso el 14 de octubre de 2012]

47 Carmen Giménez. Entrevista con la autora. Madrid, 10 de junio de 1996.

48 Carmen Giménez. Entrevista con la autora. Madrid, 10 de junio de 1996.

Jin Dine. Obra gráfica, 1974. (Petersburg Press).

Como hemos adelantado, la participación en la feria de Basilea en junio de 1974 permitió a la dirección artística y comercial de Grupo Quince establecer buenas relaciones con el director de la editora *Petersburg Press*⁵¹ de Nueva York, Paul Cornwall-Jones. Esta fue la colaboración más importante que se estableció con una editora extranjera ya que se materializó en tres de las cuatro exposiciones sobre las que vamos a profundizar.

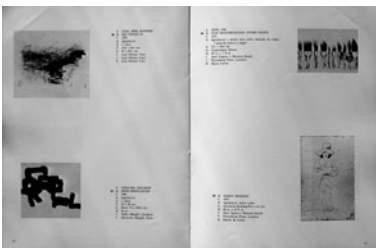
La primera de ellas se celebró entre el 28 de noviembre y el 24 de diciembre de 1974 y mostró grabados y litografías realizadas por Jim Dine (Cincinnati, Ohio, 1935), editadas por *Petersburg Press* desde principios de la década. La litografía *Boot Silhouette* (1965) fue la imagen que Diego Lara empleó para el diseño de la tarjeta en la que aparecían dos botas negras con la inscripción manuscrita: “*Boot Silhouette 1965 Jim Dine X/20*” (le-yenda original de la estampa), a la que se añadió el nombre del artista y las indicaciones sobre la exposición.

De entre las obras exhibidas se encontraba la serie de cuatro litografías *Wall Chart I-IV* (1974), basadas en el suelo de baldosines que Jim Dine instaló en el cuarto de baño de su casa de Putney (Vermont). Las dos primeras series estaban estampadas con treinta y seis y cuarenta y ocho colores respectivamente, entintadas por pequeñas secciones con rodillos de cortas dimensiones en una edición es de 75 ejemplares. Dichas litografías fueron adquiridas por algunos de los miembros de Grupo Quince como Alberto Corral o Carmen Giménez⁵². De la segunda parte de la serie, *Wall Chart III y IV* tan sólo se editaron catorce estampas, la primera con tinta negra y la segunda con tres colores. Creemos que la serie *Five paintbrushes* (1973)⁵³ también se incluyó en la muestra ya que una estampa del tercer estado de esta edición fue adquirida por María Corral y aparece reproducida también en el catálogo *Técnicas tradicionales de Estampación 1900-1980*. Así mismo deducimos que el aguafuerte *Nancy Reading* (1973)⁵⁴ perteneciente a una serie que Jim Dine realizó a partir de bocetos de su mujer Nancy, y la punta seca del retrato del poeta *Gustave Flaubert* (1972) fueron mostrados en la galería de Grupo Quince ya que también figuran en el citado catálogo.



Páginas interiores del catálogo *Técnicas tradicionales de Estampación 1900-1980*, en las que figuran aguafuertes de Jim Dine: *Five Paintbrushes* (*Third State*) y *Nancy Reading*.

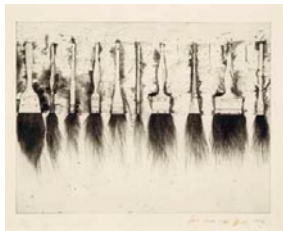
Jim Dine, *Nancy Reading*, aguafuerte editado por *Petersburg Press* de Londres en 1973.



Jim Dine, *Boot Silhouette*, 1965. Litografía utilizada para la tarjeta-invitación de la exposición en la galería de Grupo Quince en diciembre de 1974.



Portada del catálogo *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1981. Litografía de Jim Dine, *Wall Chart I* editada por *Petersburg Press* de Londres en 1974.



Jim Dine, *Five Paintbrushes (Third State)*, aguafuerte editado por *Petersburg Press* de Londres en 1972.

La mayoría de los grabados realizados por Jim Dine durante los años setenta fueron publicados por la editora *Petersburg Press* en Londres, ciudad donde el artista vivió desde 1967 hasta 1971, aunque previamente a la fecha en que el artista fue invitado por el editor Paul Cornwall-Jones, ya había realizado un gran número de litografías en el taller *Universal Limited Art Edition*⁵⁵.

Durante ese tiempo su creación artística fue muy prolífica y variada y su iconografía incluyó continuas referencias autobiográficas con reminiscencias de la tradición Pop de utilizar objetos cotidianos e imágenes emblemáticas. Su intensa labor se basó en un método de trabajo en el que un mismo motivo se repetía con ciertas variaciones en estados consecutivos de una misma plancha. Esta metodología le llevó a la realización de la serie ya mencionada, *Five Paintbrushes* (1973) así como *Thirty Bones of my Body*⁵⁶, carpeta editada en 1972 que incluía treinta puntas secas grabadas en cobre sobre las famosas herramientas, de las que probablemente también se mostraron algunas en la exposición. Finalmente la muestra se completó con algunas litografías de la suite *Ten Winter Tools*⁵⁷ (1973) y una serie de cuatro grabados de formato más pequeño que bajo el título de *Four Kinds of Pubic Hair* (1971), mostraban sexos femeninos grabados sobre plancha de cobre y estampados en negro que compraron Antonio Saura y José Ayllón⁵⁸.

Post Minimal Art, 1978. (Parasol Press y Crown Point Press).

La siguiente exposición sobre la que profundizaremos es la que tuvo lugar en la galería en noviembre de 1978 bajo el título *Post Minimal Art*. Destacamos la importancia de la muestra ya que probablemente fue la primera vez que pudo verse en Madrid obra gráfica de artistas adscritos dentro de la corriente artística que tuvo lugar en Estados Unidos durante los años 60 y 70. La exposición se realizó gracias a la colaboración de Robert Feldman, director de *Parasol Press* de Nueva York⁵⁹ y se mostró obra gráfica de artistas tan destacados como Agnes Martin, Sol Levitt, Robert Ryman, Mel Bochner, Silvia P. Mangold, Robert Mangold, Brice Marden, Edda Renouf. En marzo del año siguiente, la exposición se mostró nuevamente en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla.

Conocemos la existencia de esta exposición gracias a las fotografías realizadas por Luis Pérez Mínguez y por el artículo escrito por Francisco Rivas publicado en el periódico El País el mismo día de la inauguración. A continuación transcribimos un fragmento del texto en el que se vislumbra el carácter destacado de la propuesta expositiva.

Modernidad, señora vieja y, sobre todo, resabiada. En tiempos gustó de gestos grandilocuentes, de aparatosas ceremonias. No parece sentirse a gusto en ellas ahora. Quienes la conocen bien aseguran que se torna cada día más discreta, más silenciosa, aunque no por eso, menos astuta [...] ella nos sigue distinguiendo, de tarde en tarde, con alguna que otra visita. No, por breves, menos sugerentes, como esta exposición -Post Minimal Art- organizada por el Grupo- 15 en colaboración con la Parasol Press de Nueva York. Muestra, si no exhaustiva, sí representativa en su terreno (obra gráfica) de lo que se ha venido bautizando como tercera generación de la pintura americana.⁶⁰

55 Jim Dine realizó tres trabajos “literarios” en el taller ULAE de Tatyana Grosman en Long Island. El primero en colaboración con el poeta Kenneth Koch, el segundo, *Midsummer Wall*, inspirado en un proyecto de teatro en el que el artista diseñó el vestuario y realizó la escenografía de la obra de Shakespeare *Sueño de una Noche de Verano*, en el que aparecían algunos motivos asociados a su obra (*el corazón, el arcoíris, la luna y las estrellas*). En su tercer trabajo, *Flaubert Favorites* (1972), puso sus excelentes cualidades como dibujante al servicio de la narrativa, ilustrando al escritor francés que tanto admiraba.

56 La carpeta *Thirty bones of my body* fue estampada por Maurice Payne en negro sobre papel Crisbroock Waterleaf. La edición de diez ejemplares más tres pruebas de artista fue realizada por la editora *Petersburg Press* y presentada en una caja de cuero verde oliva.

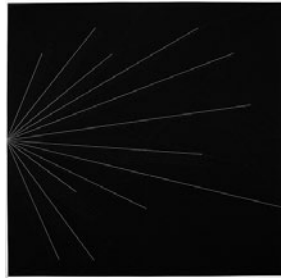
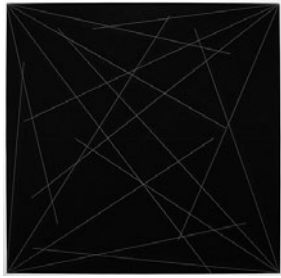
57 De *Ten Winter Tools* se editaron cien ejemplares y otros diez más que fueron coloreados a mano por el artista. William Lam fue el responsable de la estampación sobre papel de grabado alemán Deluxe de dimensiones 76 x 56 cm. Sabemos por el documento que se conserva de “Obra entregada por María Corral al Museo Municipal”, que una de las estampas de la carpeta titulada *The wrench in nature*, fue vendida por Grupo Quince al Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid dentro de la propuesta de adquisición de obra gráfica aprobada por la Comisión Permanente y N/referencia 221-1212-81, por un valor de 90.000 pesetas.

58 José Ayllón. Entrevista con la autora. Madrid, 22 de mayo de 1995.

59 Bajo la dirección de Robert Feldman, en 1970 nació una de las editoras más comprometidas con el arte de vanguardia en Estados Unidos: *Parasol Press*. Con sede en Nueva York, aunque sin taller propio, Robert Feldman comenzó a editar obra gráfica de los artistas americanos más importantes en ese momento, en colaboración con los talleres *Crown Point Press* de Kathan Brown en Oakland (California); y *Edition Dombenger* en Stuttgart (Alemania).

60 Francisco Rivas. “Post Minimal Art”. *El País* (Archivo), jueves 30 de noviembre de 1978: <http://elpais.com/diario/1978/11/30/cultura/281228403_850215.html> [web en línea] [con acceso el 2 de diciembre de 2012]

Si observamos la evolución de la gráfica en Estados Unidos, veremos cómo durante los años 60 la litografía y la serigrafía, cautivaron a los artistas norteamericanos de todas las tendencias artísticas. Sin embargo, en la década siguiente, el grabado calcográfico alcanzará plena madurez en parte gracias al trabajo de los artistas *Minimal*. Las imágenes utilizadas por estos artistas generalmente estaban basadas en entramados lineales y patrones de repetición, por lo que las diversas técnicas calcográficas se adecuaban perfectamente a la estética de sus trabajos⁶¹.



El primer taller importante en especializarse en grabado calcográfico en Estados Unidos fue *Crown Point Press*⁶² de Kathan Brown, abierto en 1962 en Oakland (California). Inicialmente fue un taller experimental aunque pronto pasó a realizar trabajos para distintos editores, sobre todo para *Parasol Press*, y en la actualidad edita sus propias estampas, participa en exposiciones y ferias internacionales y desde 1981 posee su propia galería en San Francisco. Una de las primeras causas por las que *Crown Point Press* alcanzó un gran éxito, fue la realización de obra gráfica de importantes artistas *Minimal* que, contratados por Robert Feldman, cometieron sus estampas en el taller californiano, en un momento en el que abordar dichas ediciones significó una arriesgada e importante apuesta.



Distintas vistas de la exposición *Post Minimal Art* en la galería de Grupo Quince en noviembre de 1978. Fotografías de Luis Pérez Mínguez.

David Hockney. *The Blue Guitar*, 1878 y *Retratos*, 1979, (Petersburg Press y Gemini G.E.L.)

Transcurridos cuatro años desde la exposición de Jim Dine, se organizaron nuevamente otras muestras con la colaboración de las editoras *Petersburg Press* y *Gemini G.E.L.* de Los Ángeles. Estas exposiciones: *Retratos* y *The Man with the Blue Guitar*, mostraron dos etapas de gran relevancia en la obra gráfica del artista inglés David Hockney (Bradford, 1937)⁶³.

El trabajo de David Hockney es tan extenso y variado que es prácticamente imposible hacer referencia a su obra sin que quede algún aspecto por nombrar. Es artista plástico y escenógrafo y una importante parte de su investigación se ha centrado en la fotografía (composiciones realizadas con fotografías obtenidas con una cámara Polaroid) y en los últimos diez años ha experimentado con programas de ordenador de diseño gráfico, impresoras, faxes y fotocopadoras en color y blanco y negro⁶⁴. Desde sus primeras pinturas en el *Royal College of Art* de Londres, hasta sus últimos trabajos con nuevas tecnologías, David Hockney ha desarrollado un estilo personal y característico con un fuerte contenido autobiográfico.

⁶¹ El destacado papel que desempeñaron los artistas *Minimal* dentro del arte gráfico ha sido motivo de estudio y ha quedado recogido en numerosas publicaciones sobre el grabado en las últimas décadas del S. XX. Para ampliar información sobre el trabajo de estos artistas pueden consultarse los siguientes libros de Riva Castleman: *Prints of the 20th Century. A History*. Londres: Thames and Hudson, 1976 y *American Impressions. Prints since Pollock*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.

⁶² Para más información sobre el taller, editora y galería, *Crown Point Press*, consultar el voluminoso catálogo: Kathan Brown. *Painters and sculptors at Crownn Point Press. Ink, paper, metal, wood*. San Francisco: Chronicle Books, 1996. que recoge el trabajo realizado durante más de treinta años con artistas de primer orden en el panorama artístico internacional. Así mismo, puede completarse la información con su extensa página Web: <<http://www.crownpoint.com>> [web en línea] [con acceso el 17 de diciembre de 2012]

⁶³ La obra gráfica de David Hockney ya se había mostrado en Madrid gracias a una importante exposición que tuvo lugar en la galería Juana Mordó en diciembre de 1976 con casi un centenar de dibujos, grabados y litografías.

⁶⁴ Para una información exhaustiva sobre la obra fotográfica del artista consultar: Enrique Corrales Crespo. *La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple fotográfico*. Tesis Doctoral. Madrid: Facultad de Bellas Artes, (UCM), 2012.



Tarjeta-invitación de la exposición *The Blue Guitar* de David Hockney celebrada en la galería de Grupo Quince en 1978.



Carpeta *The blue guitar* (1976-77) de David Hockney editada por *Petersburg Press* y exhibida en la galería de Grupo Quince en 1978.



David Hockney. *Serenade*, aguafuerte incluido en la carpeta *The Blue Guitar*, 1976-77.



David Hockney. *The old Guitarrist*, obra incluida en la carpeta *The Blue Guitar*, 1976-77.

En la primera exposición realizada sobre el artista inglés se mostró el porfolio *The Blue Guitar, Etchings by David Hockney Who was inspired by Wallace Stevens Who was inspired by Pablo Picasso*⁶⁵, obra clave en la trayectoria de David Hockney como grabador. Los trabajos de edición se realizaron en los talleres de la editora *Petersburg Press* en Londres y Nueva York⁶⁶ entre 1976 y 1977. De la exposición celebrada en la galería de Grupo Quince sabemos que se mostraron las veinte estampas que formaban parte de la carpeta y que se realizó una tarjeta-invitación que reproducía el grabado *The Blue Guitar*, que introduce el porfolio. Conocemos las obras que se presentaron en la galería gracias al programa Trazos de Paloma Chamorro que se emitió con imágenes de de exposición⁶⁷.

En el verano de 1976 David Hockney viajó a *Fire Island* (Nueva York) y por recomendación de su amigo Henry Geldzahler leyó el largo poema “*The Man with de Blue Guitar*” (1936), de Wallace Stevens (1879-1955) basado en la pintura de Pablo Picasso, *El Viejo Guitarrista* (1903). La lectura y la profunda admiración del artista por la obra y la figura del pintor malagueño le llevaron a realizar diez dibujos con tinta y lápiz sobre el texto, con claras referencias a la iconografía picassiana. De vuelta a su estudio en Londres inició una serie de pinturas sobre el tema, que precedieron a la carpeta. La intención y el significado de los grabados, están recogidos en la introducción del catálogo publicado con motivo de la edición de la carpeta:

*Leí el poema de Wallace Stevens en el verano de 1976. Los grabados no fueron concebidos como ilustraciones del poema, sino como una interpretación de los temas en términos visuales. Como el poema, la obra habla de las trasformaciones en el arte y de la relación entre realidad e imaginación; son imágenes dentro de otras imágenes, con diferentes modos de representación yuxtapuestos, ubicados dentro de un mismo marco.*⁶⁸

En las estampas de la serie las referencias a Pablo Picasso se realizan de formas diferentes, en unos casos iconográficamente, en otros conceptualmente y en la mayoría de ellos alegóricamente. El segundo grabado de la carpeta, *The Old Guitarrist 1803*, reproduce el conocido cuadro de la época azul del artista español, enmarcado por su nombre, el país y el año de nacimiento, así como diversos motivos de su iconografía.

The Blue Guitar es un claro homenaje a Pablo Picasso, más que una adaptación de la poesía de Wallace Stevens. David Hockney posee un gran conocimiento sobre la obra del pintor y a menudo expresa su admiración por él, y es fácil encontrar alusiones a la iconografía picassiana en su trabajo antes de la edición del citado porfolio. Concretamente, con motivo de la muerte de Picasso en 1973 se realizó una carpeta para la que el artista grabó una plancha en la que se representa a sí mismo admirando un busto de Picasso sobre un pedestal. Un año más tarde llevó a cabo uno de los más representativos e importantes trabajos dentro de su trayectoria artística: *Artist and Model* (1974), grabado que rendía

⁶⁵ David Hockney. *The Blue Guitar, David Hockney; The Man with the Blue Guitar, Wallace Stevens*. London & New York: *Petersburg Press*, 1977.

En el libro (p. 51) se definen las características de la edición. Transcribimos a continuación los más relevantes: la carpeta fue realizada por Maurice Payme y para cada grabado se emplearon dos planchas de cobre de 34,5 x 42,5 cm entintadas con una selección de cinco colores: rojo, amarillo, azul, verde y negro. Las técnicas empleadas fueron: aguafuente, barniz blando y punta seca. El papel hecho a mano realizado por *Inverest Mill* en Somerset, mide 46 x 53 cm y la letra utilizada es *Electra Linotype* y letra de imprenta. Cada uno de los grabados lleva el título estampado en el reverso y todos los ejemplares están firmados por el artista y numerados del 1 al 200, y del I al XXXV.

⁶⁶ David Hockney ya había trabajado con Paul Cornwall-Jones con anterioridad, ya que había sido el encargado de realizar las pruebas para el porfolio *Six Fairy Tales from the Brothers Grimm* (1970), y también había sido el editor de la carpeta *Fourteen Poems by C.P. Cavafi, chosen and illustrated with twelve etchings by David Hockney, Translated by Nikos Stangos and Stephen Spender* (1966), porfolio en el que David Hockney ilustró diversos poemas del poeta griego Constantine Cavafi manifestando su condición homosexual. Para mayor información sobre la obra gráfica de David Hockney, consultar: Carol Hogben, *From Manet to Hockney. Modern Artists' Illustrated Books*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1985. p. 316.

⁶⁷ Video consultado en los fondos de la biblioteca del MNCARS: V/173, 1978.

⁶⁸ David Hockney. *The Blue Guitar*, op.cit., p. 10 [Traducción de la autora].

homenaje al artista fallecido, tanto en el tema como en la técnica. En la composición los dos artistas están sentados a ambos lados de una mesa, David Hockney desnudo y Picasso vestido observando un trozo de papel que sostiene entre sus manos, en un encuentro ficticio, ya que nunca se conocieron. La desnudez del artista se justifica por su caracterización como modelo, cuyo retrato es supuestamente observado por Picasso (aunque realmente se desconoce el contenido de la hoja, y sobre el tema existen diversas interpretaciones). El retrato de Picasso está grabado con la técnica del azúcar, procedimiento que David Hockney aprendió del grabador francés Aldo Crommelynk, colaborador y estampador de Picasso; y el suyo está realizado con la técnica del aguafuerte⁶⁹.

La segunda de las exposiciones de David Hockney en Grupo Quince se inauguró el 25 de octubre de 1979 y mostró un conjunto de litografías sobre retratos realizados entre 1973 y 1976. La tarjeta que se editó con este motivo reproducía una de las obras expuestas, *Henry at Table* (1976), una litografía en negro estampada a sangre de considerables dimensiones (75 x 105 cm). La exposición se completó con varios retratos de personas cercanas al artista como el director del taller *Gemini*, Kenneth Tyler; uno de sus mejores amigos, Henry Geldzahler y el retrato de Celia Birtwell, una mujer famosa del mundo de la moda en Londres que posó a menudo para el artista. Tan sólo en contadas ocasiones David Hockney dibujó a personas con las que nunca tuvo ninguna relación personal, como fue el caso del fotógrafo Man Ray, cuyo retrato también formaba parte de la exposición.

Es sabido el interés de David Hockney por la figura humana a lo largo de su trayectoria, si bien su dedicación al retrato no surgió hasta mediados de la década de los sesenta. Algunos de sus primeros dibujos fueron tan sólo bocetos para sus pinturas, pero muy pronto se convirtió en un gran dibujante, dedicando gran parte de su tiempo a esta disciplina. Es en 1973, coincidiendo con su traslado a París, cuando comenzó la serie de gran formato de retratos de sus amigos ejecutados principalmente con lápices de colores, tinta o grafito. Algunos de estos dibujos sirvieron al artista como bocetos para la serie de litografías que se mostraron en la galería de Grupo Quince.

Gracias a las fotografías de Luis Pérez Mínguez conocemos casi todas las obras que formaron parte de la exposición: *Gustave Flaubert* (1973), *Celia in a Wicker Chair* (1974) y *Celia Seated in an Office Chair* (1974), editadas por *Petersburg Press*; *Man Ray* (1974) editada por La Galería Il Fauno de Turín; *The Master Printer of Los Angeles* (1973), *Billy Wilder* (1976), *Brooke Hopper* (1976), *Joe McDonal* (1976), *Henry at Table* (1976), *Henry Geldzahler with Hat* (1976) y *Christopher Isherwood and Don Bachardy* (1976)⁷⁰, realizadas y editadas por *Gemini G.E.L.* de los Ángeles. En esta última litografía, David Hockney retrató a sus dos amigos sentados en las butacas del salón de su casa en Santa Mónica (California), en el mismo espacio en el que ocho años más tarde pintará su famoso cuadro de más de seis metros de largo *A visit with Chistopher and Don, Santa Monica Canyon* (1984)⁷¹, cuadro clave de su investigación denominada “The Moving Focus”.



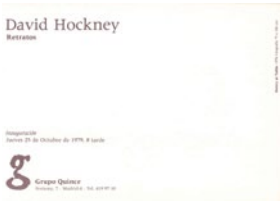
69 Manfred Sellink. *David Hockney: Grafiek=Prints*. Rotterdam (Netherlands): Museum Boymans-van Beuningen, 1992. p. 86. David Hockney trabajó con Aldo Crommelynk durante su estancia en París desde septiembre de 1973 hasta finales de noviembre de 1975. En su taller aprendió las técnicas que el artista español utilizó, principalmente el aguatinata al azúcar y el barniz blando; así como a realizar grabados en color, procedimiento que empleó para la realización de la carpeta *The Blue Guitar*.

70 La litografía está realizada en dos planchas de aluminio a dos colores sobre papel hecho a mano por Barker (73,5 x 95 cm) y estampado por Mark Stock, en una edición de 96 ejemplares. Está reproducida en el catálogo: *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980* y la estampa pertenece a Fernando Huici que probablemente la adquirió en la exposición realizada por Grupo Quince.

71 En este óleo sobre lienzo es donde el artista aplicó todas sus anteriores experiencias con la cámara Polaroid en una nueva perspectiva elaborada desde simultáneos puntos de vista, plasmando la investigación desarrollada durante los años ochenta denominada: “The Moving Focus”.



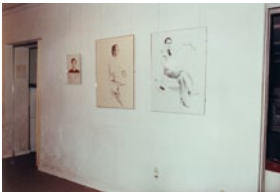
David Hockney, *Artist and model*, aguafuerte de editado por *Petersburg Press* en 1974.



Tarjeta-invitación (anv. y rev.) de la exposición de David Hockney, *Retratos (Henry at the table, 1976)*, celebrada en la galería de Grupo Quince en octubre de 1979.



David Hockney, *Brooke Hopper* editada por *Gemini G.E.L.* 1976.



Distintas vistas de la exposición *Retratos* de David Hockney en la galería de Grupo Quince en 1979. Fotografías de Luis Pérez Mínguez.

Frank Stella. Polar Co-ordinates for Ronnie Peterson, 1981. (Petersburg Press)

Para finalizar el presente capítulo abordaremos una de las exposiciones más destacadas de todas las realizadas en la galería de Grupo Quince a lo largo de su trayectoria. La calidad de las estampas así como las dimensiones e importancia de la obra en ese momento, hacen de la exposición del artista Frank Stella (Boston, 1936) la culminación de la labor expositiva de artistas extranjeros en la galería madrileña. La obra exhibida pertenecía a la serie *Polar Co-ordinates for Ronnie Peterson*⁷², tal y como figuraba en la tarjeta que se editó con motivo la exposición⁷³. Se inauguró el 26 de noviembre de 1981 coincidiendo con la muestra itinerante organizada por el departamento de estampas del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que recorrió diferentes museos de Estados Unidos. Este dato ratifica la importancia de la obra expuesta en Grupo Quince, constatando el esfuerzo por mostrar obra de los artistas internacionales más importantes del momento trabajando en el ámbito de la gráfica. La exhibición se realizó “Por cortesía de Franco Bombelli”⁷⁴ tal y como consta en la invitación, ya que, al igual que ocurriera en la exposición de Jasper Johns, facilitó la exhibición de la obra.

Frank Stella comenzó a realizar obra gráfica en 1967 estimulado por el creciente interés que estaba adquiriendo esta forma de expresión en Estados Unidos a partir de la segunda mitad de siglo. Aceptó la invitación de Kenneth Tyler, director en ese momento del taller *Gemini G.E.L.* de Los Ángeles, para realizar una serie de litografías que supusieron su primera incursión en el medio. Su trabajo en el taller norteamericano se fue desarrollando en series basadas en temas anteriormente empleados en su pintura⁷⁵. La búsqueda de un amplísimo espectro de posibilidades visuales, condujo al artista a considerar el papel y las tintas como elementos dinámicos dentro de todo el conjunto de la estampa. La figura siempre gozaba de una ubicación premeditada en el centro del papel con el propósito de jugar con la interacción entre el fondo y la imagen. Las tintas de aspecto metálico y brillante ayudaban a enriquecer visualmente los patrones geométricos utilizados reiteradamente por Frank Stella en sus primeros años como artista gráfico.

Comenzó a publicar con *Petersburg Press* en 1972 con la serie *Multicolored Squares* ⁷⁶ y continuó realizando su obra con *Gemini G.E.L.* hasta 1974, fecha en la que pasó a trabajar con Kenneth Tyler en el nuevo taller que había abierto en Nueva York bajo el nombre de *Tyler Graphics Ltd.*⁷⁷. El artista dejó de investigar temporalmente con la gráfica hasta



Tarjeta-invitación (anv. y rev.) para la exposición *Polar Co-ordinates* de Frank Stella, celebrada en la galería de Grupo Quince en noviembre de 1981.



Frank Stella, *Sinjerli variation squared with colored ground II (axsom 131)*, editada por *Petersburg Press* de N.Y. en 1981.

72 *Polar Co-ordinates for Ronnie Peterson* (1980) es una serie de ocho estampas más dos variaciones realizadas mediante las técnicas de la litografía y la serigrafía de medidas: 97,8 x 96,5 cm. La serie fue editada por Petersburg Press de Nueva York. El título de la serie hace alusión a las coordenadas polares junto al nombre del corredor suizo de Fórmula 1 Ronnie Peterson, amigo de Frank Stella, que falleció en el *Grand Prix* de Monza en 1978.

73 La imagen elegida para dicha tarjeta mostraba en blanco y negro la estampa *Sinjerli Variations Squared with Colored Grounds II*, que pertenecía a otra serie.

74 Franco Bombelli (Milán, 1921-Cadaqués, 2008) fue pintor, arquitecto, promotor cultural, y galerista. Fundador de la galería Cadaqués especializada en obra gráfica, colaboró con numerosas galerías entre las que se encontraba Grupo Quince y apadrinó diversas iniciativas vanguardistas. Como consecuencia de sus numerosos contactos, fue uno de los responsables de relaciones internacionales de la Feria ARCO de Madrid así como miembro del comité organizador hasta 1988. El MNCARS(dentro de su programa dedicado a galerías históricas) y el MACBA realizaron un homenaje sobre su figura en 2004.

75 Sus primeras litografías en *Gemini G.E.L.* fueron *Star of Persia I* y *Star of Persia II* (1967) que se realizaron en base a los diseños de las pinturas *Notched-V* llevadas a cabo entre 1964 y 1965; y *Black Series I* y *Black Series II* (1967) que fueron concebidos como álbumes basados en las pinturas del mismo nombre que Frank Stella realizó entre 1958 y 1960. Muchas de las series realizadas por Frank Stella, fueron encuadradas con tapas duras y espiral a un lado y editadas de esta manera bajo el término “*album*”. A parte de las mencionadas, cabe destacar *Aluminun*, *Copper* (1970) y *Purpe Series* (1972). En todas ellas aparecía el nombre del artista, el de la serie y el del taller en el lomo, y se caracterizaron por su reducido tamaño (55 x 37,5 cm) y por estar trabajados con lápiz litográfico.

76 La técnica empleada por el artista fue litografía en offset y el portfolio estaba compuesto por seis estampas de siete colores cada una con los nombres de varios disturbios raciales que tuvieron lugar en Sudáfrica (Cato Manor y Sharpesville); la conquista española del Yucatán en el siglo XVI (Gran Cairo y Cipango) y la lotería (*Honduras Lottery Co.* y *Louisiana Lottery Co.*). A partir de este primer portfolio el artista continuó trabajando mayoritariamente con Petersburg Press,

77 Kenneth Tyler se formó en el *Tamarind Lithography Workshop* (Nuevo México) y más tarde fundó *Gemini G.E.L. (Graphics Editions Limited)* en Los Ángeles junto a los coleccionistas Sidney B. Felsen y Stanley Grinstein. En 1973, tras siete años en *Gemini*, decidió vender todas sus pruebas de impresor así como los trabajos preparatorios y dibujos que los artistas le habían ido regalando al *Australian National Gallery* en Cambera, con el fin de abrir un nuevo taller en Bedford Village, al norte de Nueva York. Kenneth Tyler continuó trabajando con artistas de la talla de Robert Motherwell, Hellen Frankenthaler y sobre todo con Frank Stella y David Hockney.

Para mayor información consultar el catálogo: *Tyler Graphics. The extended image*. New York: Abbeville Press, 1987.



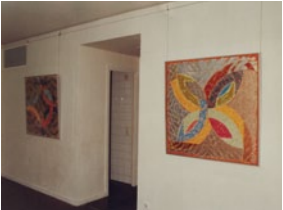
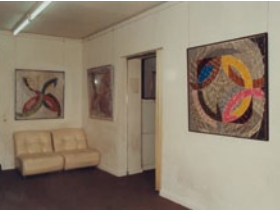
◀ Frank Stella, *Polar Co-ordinates for Ronnie Peterson*, 1980.



◀ Frank Stella, *Polar Co-ordinates IV for Ronnie Peterson*, 1980. Vista de la exposición *Polar Co-ordinates* de Frank Stella, celebrada en la galería de Grupo Quince en noviembre de 1981. Fotografías de Luis Pérez-Mínguez.

que en 1977 reanudó su trabajo en esta disciplina con las series editadas nuevamente por *Petersburg Press: Sinjerli Variations* (1977), *Polar Co-ordinates for Ronnie Peterson* (1980), y *Sinjerli Variations Squared with Colored Grounds* (1981).

En este breve recorrido por algunas de las exposiciones organizadas por Grupo Quince se ratifica importante aportación dentro del panorama expositivo de esos años en la capital. Gracias al testimonio directo de alguna de las personas que trabajaron en Grupo Quince confirmamos la importancia de estas iniciativas. Don Herbert y Óscar Manesi estuvieron trabajando, mientras las obras permanecieron expuestas, en los talleres a los que se accedía desde la misma galería. A continuación transcribimos sus testimonios manifestados con el paso del tiempo:



◀ Diferentes vistas de la exposición *Polar Co-ordinates* de Frank Stella, celebrada en la galería de Grupo Quince en noviembre de 1981. Fotografías de Luis Pérez-Mínguez.

*Hacíamos gráfica española. Sobre todo, cuando Carmen Giménez empieza a viajar, a partir del 77,... París está al lado y se descubre EE.UU. Y se expone a Abrahams, un artista inglés; a Hockney, a Jin Dine,...en lo que era una galería de gráfica.*⁷⁸

*Fue realmente una gran experiencia, tanto personal como profesionalmente. Por otro lado, la posibilidad de ver gran cantidad de exposiciones de artistas nacionales y sobre todo internacionales, supuso una tremenda oportunidad... Sin embargo, en esos momentos no entraba nadie en la galería, fue una “audacia” de María y Carmen exponer la obra de artistas extranjeros.*⁷⁹

IV.4.5. EXPOSICIONES DE GRUPO QUINCE EN GALERÍAS, MUSEOS E INSTITUCIONES FUERA DE ESPAÑA.

Para concluir el presente apartado correspondiente a la actividad comercial y expositiva, es necesario destacar el esfuerzo que se realizó desde la dirección comercial de Grupo Quince por mostrar las ediciones que estaban siendo realizadas en sus talleres, fuera de nuestro país. Las exposiciones de obra gráfica durante los años 70, como hemos visto, se reducían a un círculo pequeño de galerías, en las que se exponía obra de artistas españoles y excepcionalmente, de extranjeros. Pero las exposiciones de obra gráfica española contemporánea fuera de nuestras fronteras eran prácticamente inexistentes. En este sentido, Grupo Quince realizó un importante esfuerzo para conseguir ayudas por parte del Ministerio de Asuntos Exteriores, la embajada de España en otros países (sobre todo latinoamericanos); y otras entidades gubernamentales, para la difusión del arte gráfico español. Nuevamente, como en capítulos anteriores hemos realizado un cuadro que nos muestra las exposiciones de las que tenemos documentación.

78 José Ángel Artetxe. Catálogo *Don Herbert. Mano lenta. 1975-2010*. Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura y Euskera. San Sebastián, 2010. p. 129 (entrevista de J. A. Artetxe a Don Herbert).

79 Óscar Manesi. Entrevista de la autora. Madrid, 17 de agosto de 1995.

FECHA	GALERÍA O SALA DE EXPOSICIONES	CIUDAD, PAÍS	TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN
1979 y 1980	Sala de exposiciones de Casa Blanca y Casa del gobernador	Puerto Rico	<i>Exposición de gráfica Española. Cuarta Bienal de San Juan. (Hay catálogo)</i>
1980		San Salvador y Guatemala	<i>Grupo Quince (Organizada por la embajada de España)</i>
1980	Städetische Galerie	Würzburg, Baviera (Alemania)	<i>Grabado español moderno</i>
1979-80	Varias Universidades de Estados Unidos	Itinerante por Estados Unidos	<i>Contemporary Spanish Prints (Hay catálogo)</i>
1980	Galería Forum	Lima (Perú)	<i>Panorama del grabado español (Hay catálogo)</i>
1980	Galería Nacional de Praga	Praga (República Checa)	<i>Arte Español (Seleccionada por el Ministerio de Asuntos exteriores)</i>

En la memoria de actividades correspondiente al año 1974 encontramos la primera referencia sobre las exposiciones realizadas en el extranjero, así como las programadas para el año siguiente. En el informe se incluía el siguiente listado de las muestras ya acometidas: “Galería Carmen Waugh (Buenos Aires, Argentina), Museo de Santa Fe (Argentina) y Galería San Diego (Bogotá, Colombia)”; y en relación a las proyectadas se nombraban: “Fundación Mendoza (Caracas), galería Juan Martín (Méjico) y la Galería Nouvelle (La Haya).”⁸⁰ Desconocemos si las exposiciones llegaron a realizarse ya que carecemos de documentación al respecto, (por eso no se han incluido en el cuadro anterior), pero es relevante recalcar la importancia que iba cobrando la programación expositiva en el ámbito internacional.

Las incursiones en el extranjero durante los primeros años fueron puntuales pero con el paso de los años, Grupo Quince logró realizar varias exposiciones fuera de nuestras fronteras que le aportaron un excelente posicionamiento como editora y también como difusora de la obra gráfica española, sobre todo en América. Estos proyectos tuvieron lugar principalmente a partir de 197, y tenemos información sobre ellos gracias a la memoria redactada con motivo de la reunión anual de accionistas celebrada el 8 de mayo de 1980:

El reconocimiento tanto en España como en el extranjero de todo nuestro trabajo, empezó en mayo con la concesión por parte del Comité Conjunto Hispano Norteamericano para asuntos culturales de una ayuda de 33.200.- \$ para la organización de una exposición de Gráfica Española por Museos y Universidades en U.S.A.

En Junio, el Instituto de cultura Puertorriqueña, inauguró, simultáneamente a la Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan, una exposición de obra editada por nosotros, exposición que se ha repetido en la Casa del Gobernador, recinto de La Fortaleza, en el mes de Febrero de 1980.

El Ministerio de Asuntos Exteriores seleccionó un importante número de grabados nuestros, para una exposición de arte español en la Galería Nacional de Praga.

*Asimismo, se han realizado exposiciones de Grupo Quince en San Salvador y Guatemala organizadas por las respectivas embajadas de España.*⁸¹

Vemos pues como paralelamente a la labor de acercar al público español la obra gráfica de artistas extranjeros, Grupo Quince realizó un gran trabajo de proyección internacional de artistas españoles. La exposición más importante fue la organizada por Carmen Giménez y Evertt Rice efectuada gracias a una beca concedida por el Comité Conjunto Hispano Norteamericano⁸². Con motivo de la muestra, Grupo Quince editó el catálogo

80 DOC: 12; 13.06.1975. “Memoria de actividades del ejercicio 1974”.

81 DOC: 21; 08.05.1980. “Memoria de actividades del ejercicio 1979”.

82 U.S.- Spanish Joint Committee for Educational and Cultural Affairs of the 1976 Treaty of friendship and Cooperation between the United States of America and Spain.

*Contemporary Spanish Prints*⁸³ con una selección de obra gráfica de treinta artistas españoles cuyo trabajo ofreció una amplia visión de las principales tendencias del panorama gráfico del momento en España. La mayoría de las obras presentadas eran litografías y grabados, aunque también se incluyeron serigrafías de Eusebio Sempere, Antonio Saura, Equipo Crónica y litografías realizadas en offset de Antoni Muntadas y Antoni Miralda. Dicho catálogo acompañó la exposición que durante tres años recorrió parte de la geografía norteamericana exhibiéndose en prestigiosas universidades y museos de arte y que concluyó en la Universidad de Nuevo México en Albuquerque⁸⁴.

El diseño del catálogo corrió a cargo de Diego Lara y las fotografías de los grabados estaban realizadas por Juan Dolcet. José Ayllón, aunque en ese momento ya no formaba parte de Grupo Quince, redactó un texto introductorio en el que explicaba el auge que había experimentado el grabado español a partir de los años cincuenta, así como el creciente interés de los pintores y la consecuente apertura de talleres donde investigar las diferentes técnicas gráficas. El catálogo estaba escrito en su totalidad en inglés y mostraba un breve currículo de cada artista, junto a la ficha técnica de los dos grabados reproducidos en la página adyacente. La mayor parte de la obra estaba editada por Grupo Quince, aunque también se expusieron grabados editados por *Yves Rivière*, *Polígrafa*, *Gustavo Gili* y *Maeght* de Barcelona, junto a *Maeght Éditeur* de París. Las exposiciones gozaron de una gran aceptación y sobre todo comenzaron a introducir la obra de artistas españoles en el mercado norteamericano ya que el grabado español contemporáneo era prácticamente desconocido en Norteamérica.

El segundo proyecto contenido en el informe del ejercicio de 1979, fue la exposición que tuvo lugar del 21 de mayo al 31 de agosto en la Sala de Exposiciones de Casa Blanca dentro del programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Lo más destacado de la *Exposición de Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan*⁸⁵ fue que la totalidad de la obra presentada estaba editada por Grupo Quince. El catálogo editado en blanco y negro, incluía la reproducción de una obra de cada artista junto a su currículo. Se incluyó una nota sin firma que figuraba en la contraportada del catálogo, en la que se mencionaban los procedimientos gráficos más empleados y se destacaba el concepto de seriación. El texto concluía con una descripción del trabajo desarrollado por Grupo Quince en su triple faceta de taller, editora y galería.

Es importante destacar que la Bienal de San Juan del grabado Latinoamericano y del Caribe es el primer y más antiguo encuentro de las artes graficas latinoamericanas que se inició en 1970 y se prolongó hasta 2001, año en que se convirtió en la Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América latina y el Caribe. En la actualidad sigue convocándose en Puerto Rico gracias al Instituto de Cultura Puertorriqueña y es un referente en el arte gráfico a nivel internacional.⁸⁶



Portada del catálogo editado por Grupo Quince *Contemporary Spanish Prints: A Traveling Exhibition*, 1979.



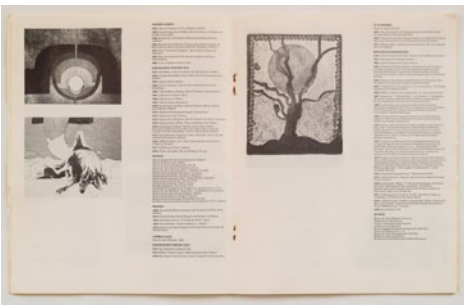
Antonio Lorenzo en el catálogo editado por Grupo Quince *Contemporary Spanish Prints: A Traveling Exhibition*, 1979.



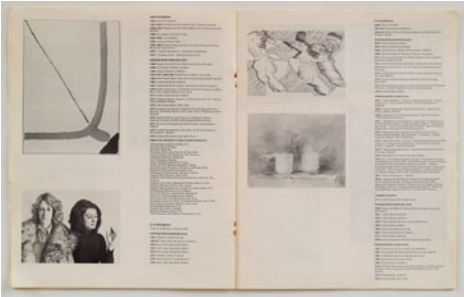
Antonio Saura en el catálogo editado por Grupo Quince *Contemporary Spanish Prints: A Traveling Exhibition*, 1979.



Catálogo (portada y contraportada) de la *Exposición de Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1979.

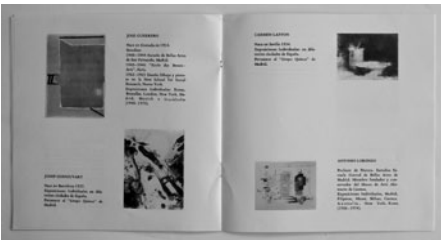
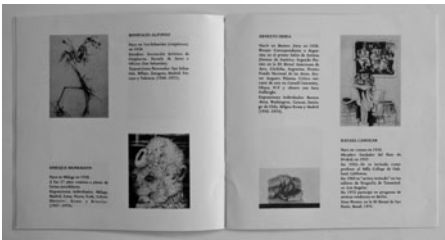


Amadeo Gabino, Andrés Nagel y Juan Romero en el catálogo *Exposición de Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1979.

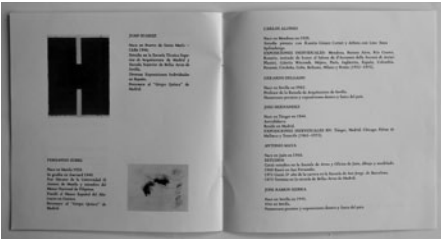
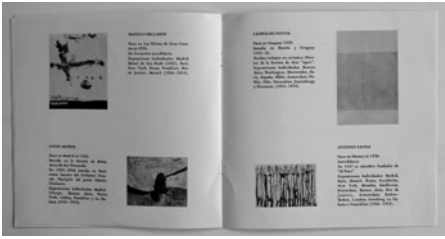


José Guerrero, Claudio Bravo, Luis Gordillo y Carmen Laffón en el catálogo *Exposición de Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1979.

Catálogo (portada y contraportada) de la exposición *Panorama del grabado español* en la galería Forum de Lima, Perú, 1980.



Páginas interiores del catálogo *Panorama del grabado español*. Galería Forum de Lima, Perú, 1980.



Panorama del grabado español. 25 de junio de 1980; Galería Forum de Lima, Perú. Texto de José Ayllón. Exposición realizada por Grupo Quince. [Alfredo Alcain, Amalia Avia, Bonifacio Alfonso, Enrique Brinkmann, Ernesto Deira, Rafael Canogar, Francisco Echaz, Alfonso Fraile, Luis Gordillo, Amadeo Gabino, José Guerrero, Josep Guinovart, Carmen Laffón, Antonio Lorenzo, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Leopoldo Nóvoa, Antonio Saura, Juan Suarez, Fernando Zóbel, Carlos Alonso, Gerardo Delgado, José Hernández, Antonio Maya y José Ramón Sierra.]. [8 p].

IV.5.ÚLTIMOS PROYECTOS Y CLAUSURA DE GRUPO QUINCE.

ÚLTIMOS PROYECTOS EDITORIALES Y EXPOSITIVOS.

EXPOSICIÓN Y CATÁLOGO: *TÉCNICAS TRADICIONALES DE ESTAMPACIÓN 1900-1980.*

Intento de reimpulsar el proyecto. Carlos Manzano

La actividad editorial y expositiva de Grupo Quince descendió drásticamente a partir de 1981, causada sobre todo por la ausencia de las personas que lo habían dirigido. Como se ha visto, José Ayllón había dejado la dirección artística un año antes y Carmen Giménez ya llevaba dos años trabajando fuera de Grupo Quince, aunque mantenía sus acciones y colaboraba puntualmente en proyectos como la exposición *Contemporary Spanish Prints* (79-80). María Corral estaba iniciando otros trabajos paralelamente a la dirección artística y la incertidumbre de los trabajadores a floraba, creando un clima poco propicio para el desarrollo normal de las actividades.

Si observamos el listado de obra editada con fecha del 30 de junio de 1984¹, observamos que durante el año 1981 sólo se llevó a cabo la edición de dos grabados de Francisco Farreras: *Ocre* y *Azul*; y una tercera obra que fue ganadora del concurso de carteles sobre Pablo Picasso². Durante ese año se expusieron los trabajos editados por Grupo Quince de Miguel Ángel Campano (enero) editados un año antes, ya que los del taller de grabado *7/10* (junio) y el libro con aguafuertes *Crónica de Heriberto* de Joaquín Capa (octubre) estaban realizados en sus propios talleres. Las exposiciones del año se completaron con la de Man Ray (marzo) y Frank Stella (noviembre).

Esta actividad editorial casi inexistente, coincidió con la exposición que bajo el título *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*³, se celebró entre los meses de abril y mayo de 1981 en el Museo Municipal de Madrid. Con motivo de la exposición se realizó un catálogo coordinado por María Corral, que participó a su vez en la redacción del capítulo dedicado a las técnicas de grabado, junto al pintor y grabador Doroteo Arnaiz, director de la Calcografía Nacional en ese momento⁴.

La selección de las 286 estampas que integran el catálogo, procedían de numerosos fondos y colecciones, tanto personales como institucionales. Un elevado porcentaje de ellas estaba editado por Grupo Quince o pertenecía a alguna las exposiciones de artistas internacionales que se habían realizado en su galería, y que en ese momento formaban parte de colecciones particulares de socios, amigos o personas cercanas a Grupo Quince como María y Alberto Corral, Juana de Aizpuru, Eusebio Sempere o Fernando Huici⁵.

¹ DOC: 28; 30.06.1984. "Existencias. 30 de junio de 1984". Listado de 7 páginas en el que figura el nombre del artista (por orden alfabético), el año de realización de la obra, el título, el número de ejemplares que existen en archivo, los que están en depósito y los que forman parte del stock de Grupo Quince. [Documento aportado por Carlos Manzano].

² El certamen fue convocado por nueve galerías madrileñas como uno de los actos conmemorativos del centenario del pintor malagueño y con las obras finalistas se realizó una exposición en noviembre de ese mismo año en la galería de Grupo Quince. Información contenida en el artículo "Farreras, ganador del concurso de carteles sobre Picasso" del periódico *El País*: <http://elpais.com/diario/1980/10/29/cultura/341622005_850215.html> [web en línea] [con acceso el 5 de junio de 2012]

³ Juan Carrete Parrondo, Antonio Gallego, Rosa Queralt, María Corral y Doroteo Arnaiz. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1981. [Catálogo publicado con motivo de la exposición celebrada los meses de abril y mayo de 1981 en el Museo Municipal de Madrid.] [Coordinación general: María Corral; Gestión y recepción de la obra: Fernando Delgado Cebrián y Documentación del catálogo: Carmen Herrero Valverde y Maricruz Seseña]. [Textos de Juan Carrete Parrondo "Notas sobre la estampa como medio de comunicación; Antonio Gallego "Funciones del grabado en el siglo XIX; Rosa Queralt "En busca de una función social del grabado y María Corral y Doroteo Arnaiz "Las técnicas"]. [234 p].

⁴ El destacado y voluminoso catálogo de más de 200 páginas impreso en blanco y negro, contaba con reproducciones de la obra que estaba clasificada según las distintas técnicas (xilografía, burlil, punta seca, manera negra, aguafuerte, aguatinta, técnicas mixtas y litografía) y concluía con un breve currículo de los 153 artistas representados en la muestra. La lista de personas y entidades que se citan al comienzo del catálogo en agradecimiento por el préstamo de obras es muy extensa y en ella se encuentra Grupo Quince, Dimitri Papagueorguii, ediciones *Polygrafa*, la editorial *Gustavo Gili*, las galerías Juana Mordó, Egam, Edue, Maeght y Theo, entre otras muchas.

⁵ Podemos saber a quién pertenecen las obras ya que en la catalogación existe un apartado en el que se especifica el "propietario". Nombramos pues algunas de las estampas adquiridas en las exposiciones realizadas en la galería de Grupo Quince y los nombres de los compradores: Jim Dine, *Wall chart I y II* de Alberto Corral; *Five paintbrushes* (Third state) de María Corral; Claes Oldenburg, *Colossal tea bags in a city square* de Alberto Corral; David Hockney, (*I say they are* y *It picks ist way* del libro *The blue Guitar* de Juana de Aizpuru; de Robert Ryman, Six aquatints de Eusebio Sempere, un aguafuerte sin título de Santomaso de María Corral.



Páginas interiores del catálogo *Técnicas tradicionales de Estampación 1900-1980*, con obras de José Hernández, y Joan Hernández Pijuan editadas por Grupo Quince.

Municipal fue desarrollado desde Grupo Quince o desde una posición independiente. Gracias al acta de la reunión celebrada en Grupo Quince el 3 de septiembre de 1981, sabemos que se trataron dos temas: la contratación de un director comercial y la venta del 51% de las acciones a *Edilan*. Tras la enumeración de los socios que asistieron a la reunión, el informe continuaba con el siguiente párrafo: "Los dos temas se tratan entremezclados, quizá porque el origen o la causa es el mismo: el consejero delegado, María Corral, ha decidido abandonar la gestión comercial de la sociedad."⁶ La celebración de esta reunión ocurre unos meses más tarde de la clausura de la exposición y por ello la incluimos dentro de las últimas actividades de Grupo Quince, pero conviene recordar también, que María Corral comenzó a trabajar como directora artística en la Fundación *La Caixa* ese mismo año.

Lo que sí constituye un hecho probado es que como consecuencia de la exposición, el Museo Municipal realizó una compra importante de obra gráfica directamente a Grupo Quince. Esta información consta en los documentos cedidos por la dirección del Museo para el presente estudio, en los que se recogen las sucesivas entregas fechadas en diciembre de 1982 y julio de 1983⁷. Entre la obra gráfica adquirida figuraba la de los artistas: Miguel Ángel Campano, José Guerrero, Joan Hernández Pijuan, Luis Gordillo, Carmen Laffón, en la primera compra; o Jim Dine y David Hockney, en la segunda.

Independientemente de que fuera organizada por María Corral de manera autónoma o como directora de Grupo Quince, para la presente investigación resulta imprescindible destacar la celebración de esta exposición, así como la publicación del catálogo ya que fue la primera muestra de obra gráfica de esta relevancia que se celebró en Madrid. Realmente fue una iniciativa extraordinaria ya que supuso la oportunidad de contemplar una amplísima muestra de grabado realizado a lo largo de casi todo el siglo XX, ejecutado mediante los más importantes procedimientos gráficos. De igual valía resulta para el estudio y la profundización sobre la historia del grabado, la completa catalogación de las estampas y su reproducción. Esta labor divulgativa de la obra gráfica ratifica el trabajo y la trayectoria de Grupo Quince como consecuencia lógica de un proyecto realizado desde el profundo conocimiento sobre la estampa, sus técnicas y características así como sus relaciones con otras galerías, editoras y entidades relacionadas con el arte.⁸

Como consecuencia del análisis pormenorizado de la trayectoria editorial y expositiva, llegados a este punto podemos apreciar que la situación de Grupo Quince en los últimos años ya poco tenía que ver con el espíritu con el que había comenzado, en el que la ilusión, la dedicación y el esfuerzo constituían una parte esencial del proyecto. Con el tiempo, la estabilidad alcanzada en los talleres con el trabajo de Don Herbert en litografía y Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia en grabado calcográfico, fue cuestionándose con

⁶ DOC: 24; 16.09.1981. "Acta de la reunión celebrada en Grupo Quince el 3 de septiembre de 1981".

⁷ Existen dos listados con el título de las estampas adquiridas, así como el nombre del artista, el número del ejemplar y el importe de cada una de las obras. En el encabezamiento figura el número de referencia que justifica la aprobación de la compra por la Comisión Permanente del Museo Municipal y ambas están firmadas por la directora de los Museos Municipales y María Corral como representante de Grupo Quince. La mayoría de las obras compradas están incluidas en el catálogo *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980* y el valor total de la compra asciende a 1.446.500 pts. Estos documentos fueron proporcionados por la dirección del Museo Municipal de Arte Contemporáneo en febrero de 2004.

⁸ Esta encomiable iniciativa dio paso años más tarde a la magna exposición celebrada en el Centro Cultural Conde Duque y en la Calcografía Nacional que bajo el título *La estampa contemporánea en España*, mostró una selección de estampas realizadas en los últimos 50 años. Con motivo de la exposición se editaron tres volúmenes en los que se recogió el trabajo de 150 artistas: *La estampa contemporánea en España*. (150 artistas gráficos). Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1988. Catálogo editado con motivo de la exposición celebrada en el Centro Cultural del Conde Duque en febrero de 1988. 3 vols.: Estudios y documentación, Elenco y Estampas. [Textos de Clemente Barrera, María Martín, Elvira Villena, José María Bermejo y Felipe Hernández Cava].

la creación de sus propios talleres en los que trabajaban de forma paralela. La marcha de Carmen Giménez seguida del cese de José Ayllón, y finalmente el abandono de María Corral en 1981 de la dirección de Grupo Quince, desencadenó un vacío en la organización que tendría difícil solución. Es cierto que la inercia del proyecto seguía dando buenos resultados como la exposición en el Museo Municipal o las exposiciones programadas en el extranjero, pero las ediciones ya no se sucedían con la misma celeridad.

Gracias al prestigio que habían adquirido como editora, se abordaron varios proyectos importantes durante los últimos dos años. Uno de ellos fue la estampación de tres agua-fuertes de Carmen Laffón para la carpeta conmemorativa del bicentenario del Banco de España en 1982 y el otro fue la co-edición junto a la galería Egam de la carpeta *Las ruinas* de Gerardo Delgado. También es cierto que aunque la actividad editorial disminuyó considerablemente en los últimos años, la expositiva se mantuvo, como se ha visto, más activa, destacando las exposiciones de la carpeta de Fernando Zóbel, *Four Seasons* y la de Jordi Teixidor, *Obra sobre papel*.

Intento de reimpulsar el proyecto. Nuevo director: Carlos Manzano.

La proclive situación en la que se encontraba Grupo Quince a comienzos de los años 80 como consecuencia de la falta de una figura visible y activa en la dirección de la empresa, desencadenó la incorporación del arquitecto Carlos Manzano, que hasta ese momento había mantenido una relación cordial con los socios⁹. Era coleccionista y buen conocedor del mundo del arte y en concreto de la situación por la que estaba atravesando la obra gráfica en ese momento. María Corral le propuso la difícil tarea de asumir la dirección en un intento de mantener la actividad que tan buenos resultados había tenido hasta hacía poco tiempo. Gracias al documento aportado en el transcurso de una entrevista mantenida recientemente con él, sabemos que redactó un informe de situación para el relanzamiento de Grupo Quince fechado el 23 de mayo de 1983. Se ha considerado pertinente incluir algunos fragmentos de dicho escrito, ya que ofrecen una visión muy precisa de cuál era la situación en la que se encontraba la sociedad y el plan de actuación diseñado para reactivar su actividad. En su introducción puede leerse:

Grupo 15, taller de grabado y galería de arte, ha ocupado en el pasado un puesto fundamental dentro de la realización y comercialización de la obra gráfica. Su puesto fue único en el mercado artístico de Madrid, y posteriores actuaciones en otros talleres no llegaron a competir en ningún momento con su actividad. A pesar de no haber sido montado con fines comerciales, siempre fue una empresa muy saneada apoyada en una firme profesionalidad, y no ha tenido problemas de operatividad en el intervalo de tiempo en que se puede considerar su funcionamiento como normal.

Debido a diversos problemas, en gran parte de tipo personal, entre las personas que integraban el equipo, y ante cierta desidia entre los propietarios de Grupo 15, se va progresivamente desprofesionalizando. María Corral quien desempeñaba las labores de dirección, toma otros derroteros profesionales y solamente merced a trabajos aislados se puede continuar la labor del Grupo, que poco a poco se va resintiendo. El equipo actual, que podemos considerar de asalariados exclusivamente, se desentiende día a día del

⁹ Carlos Manzano. Entrevista con la autora. Madrid, 12 de julio de 2012.



⌞ Tarjeta de la exposición (anv. y rev.)
Obra sobre papel de Fernando Zóbel inaugurada en la galería de Grupo Quince el 17 de marzo de 1982.



⌞ Tarjeta de la exposición (anv. y rev.) de Jordi Teixidor *Obra sobre papel* inaugurada en la galería de Grupo Quince el 12 de diciembre de 1983.



⌞ Jordi Teixidor, *Gris*, grabado editado por Grupo Quince en 1983.



⌞ Jordi Teixidor, *Rosa*, grabado editado por Grupo Quince en 1983.

cer el espíritu que había mantenido durante más de diez años Grupo Quince: la edición de la carpeta *Las ruinas* de Gerardo Delgado, que por haber participado ya en el porfolio *Libro a cuatro* junto a varios artistas sevillanos, había conocido los momentos de auge de la editora. Lamentablemente ni el empeño, ni la profesionalidad del artista ni la del nuevo director, fueron herramientas suficientes para hacer resurgir una empresa que había llegado al final de su recorrido.

¹⁰ DOC: 26; 23.05.1983. "Informe de situación para el relanzamiento de Grupo Quince".
¹¹ DOC: 26; 23.05.1983. "Informe de situación para el relanzamiento de Grupo Quince".

*trabajo a desarrollar y se vuelve conflictivo laboralmente, a lo que contribuyen la irregularidad de algunas situaciones y los problemas salariales. Por otro lado, se produce un exceso de plantilla, heredera de situaciones pasadas, a lo que los propietarios del taller difícilmente pueden hacer frente.*¹⁰

Esta era la situación en la que se encontraba Grupo Quince cuando Carlos Manzano tomó las riendas para su relanzamiento. Este testimonio clarificador de la coyuntura en la que se hallaba, continuaba con la descripción de los objetivos a seguir entre los que destacaban el reajuste económico, y sobre todo tomar medidas orientadas a la recuperación de la imagen de la editora dentro del mercado del arte. En un tercer punto se describían las siete actuaciones con las que abordar los objetivos fijados:

- 1.- *Estudio y división de las medidas de saneamiento del grupo. Aceptación de todas las partes.*
- 2.- *Realización de una primera edición propia con un artista de reconocida categoría. Exposición en el mes de septiembre-octubre.*
- 3.- *Venta del stock en todas aquellas partes que se consideran en franca desvalorización. Mercados no habituales.*
- 4.- *Comienzo de una nueva política comercial. Urgente.*
- 5.- *Fomento directo, a niveles directivos, de las ediciones de encargo. Se deberá de conseguir al menos tres en el año 1983.*
- 6.- *Realización de dos ediciones entre los meses de septiembre y diciembre de este año.*
- 7.- *Relanzamiento de Grupo 15 en el mundo del arte. Primeros frutos se deberán de apreciar para finales del presente año.*¹¹

Para ir concluyendo el presente capítulo se ha escogido un fragmento de la entrevista mantenida con José Hernández, uno de los artistas que más participó y aportó en la creación de un ambiente de colaboración positivo y productivo en Grupo Quince. Con estas palabras expresa su recuerdo sobre esta última etapa:

Ese es precisamente el lado triste de toda la historia. Al final ya sólo quedaba una especie de galería de obra gráfica que, paradójicamente, no se encontraba en el circuito de las galerías. Los artistas ya no iban por allí. Ya no se generaban obras. Hubo un alejamiento involuntario. Desde aquel momento he tenido pocas ocasiones de hablar de cómo y porqué se dejó morir a Grupo Quince. Probablemente sea porque prefiero mantener intacto un buen recuerdo.¹²



△ Tarjeta de la exposición (anv. y rev.) *Las Ruinas y otros grabados* de Gerardo Delgado, celebrada en la galería de Grupo Quince el 15 de noviembre de 1984.

Para cerrar, hemos considerado apropiado transcribir, el inicio y el final de la canción “A las ruinas de Itálica” del poeta sevillano del Barroco, Rodrigo Caro, que incluyó Gerardo Delgado en su carpeta *Las Ruinas*, pues nos permite manifestar el sentimiento que nos produce el final de este admirable proyecto:

*Estos, Fabio, ¡Ay dolor! que ves ahora,
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.*

Pero añadimos el final del poema haciéndonos eco de nuestro intento por recuperar lo oculto tras el paso del tiempo:

*Muestra de su sepulcro algunas señas,
y cavaré con lágrimas las peñas
que ocultan su sarcófago sagrado;
pero mal pido el único consuelo
de todo el bien que airado quitó el cielo
¡Goza en las tuyas sus reliquias bellas
para envidia del mundo y sus estrellas!¹³*



△ Gerardo Delgado. Último grabado estampado en los talleres de Grupo Quince. Regalo del grabador Ramiro de Undabeytia a la autora.

12 José Hernández. Entrevista con la autora. Madrid, 29 de enero de 1997. La entrevista mantenida con José Hernández está publicada en el catálogo *La palabra grabada. Cuatro entrevistas y ocho carpetas editadas por Grupo Quince* Zaragoza: Diputación provincial de Zaragoza y el Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 2007. p. 29.

13 Canción “A las ruinas de Itálica” de Rodrigo Caro (Utrera, 1573 - Sevilla, 1647).

V. CATALOGACIÓN DE LA OBRA EDITADA POR GRUPO QUINCE

V.1. MODELO DE ASIENTO DE LA ESTAMPA Y LA CARPETA.

El modelo de catalogación de estampas creado para el presente estudio ha sido realizado en base al “Modelo de Asiento para Publicación Impresa: Estampa Contemporánea”, elaborado por el Gabinete de Estudios de La Calcografía Nacional¹, así como por el modelo utilizado por el *Tamarind Lithography Workshop* en su *Catalogue Raisonné 1960-1970*², editado por el Museo de Arte de la Universidad de Nuevo México en 1989.

Se han realizado dos modelos de asiento dependiendo de si la estampa forma parte de una carpeta, o no; con el propósito de aportar la mayor cantidad de información en un espacio reducido. Este Modelo de Asiento para la publicación impresa de la Obra Gráfica se ha elaborado en base a los campos más importantes sobre la edición y características de la obra. Con este fin, y teniendo en cuenta la magnitud de dicha información, en algunos casos se ha utilizado un sistema de nomenclatura abreviada mediante letras mayúsculas y minúsculas que en su mayoría corresponden a las iniciales de las palabras. A continuación se especifican los campos utilizados y el orden en el que aparecen.

ESTRUCTURA DE ASIENTO PARA UNA ESTAMPA:

- Artista (1)
- Título (2)
- Fecha de edición (3)
- Procedimiento (Técnica) (4)
- Editor; Taller de estampación; Colaborador técnico / Estampador (5)
- Matriz (dimensiones), nº de planchas / nº de tintas (colores) (6)
- Tipo de papel (dimensiones), color / gramaje (7)

1 Javier Blas (coord.), Ascensión Ciruelos y Clemente Barrena. *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996. Javier Blas (coord.). p. 77-212.

2 Marjorie Devon y Peter Walch. *Catalogue Raisonné. Tamarind Lithography Workshop, Inc. 1960-1970*. Albuquerque, Nuevo México: University of new México Art Museum, 1989. p. V-X.

- Justificación de la edición (8)
- Marcas de identificación (9)
- Ejemplar; procedencia: signature (10)
- Observaciones (11)
- Exposiciones (12)
- Publicaciones (13)
- Bibliografía (14)
- Reproducción de la obra (15)

DISPOSICIÓN DE LOS CAMPOS EN EL MODELO DE ASIENTO DE UNA ESTAMPA:

Apellido, Nombre. *Título*, Fecha de edición. Procedimiento (técnica). Editor; taller de estampación; Colaborador técnico / estampador. Matriz (dimensiones), nº de planchas / nº de tintas (colores). Tipo de papel (dimensiones), color / gramaje. Justificación de la edición. Marcas de identificación. Ejemplar; procedencia: signature.

Observaciones:

Exposiciones:

Publicaciones:

Bibliografía:

Reproducción de la obra

DESCRIPCIÓN DE CADA UNO DE LOS CAMPOS INCLUIDOS EN EL MODELO DE ASIENTO DE LA ESTAMPA:

(1) Autor de la obra. Se especificará primero el apellido del artista seguido del nombre. En el caso de que el autor utilice un nombre artístico, éste será el único que constará.

(2) Título completo de la obra en letra cursiva. Cuando la estampa carezca de título se indicará mediante la fórmula: *Sin título*. Si la obra figurase en otra fuente con un título distinto, éste aparecerá seguido y entre paréntesis.

(3) Fecha en la que ha sido realizada la edición. Si se conoce con seguridad se detallará primero el mes en la que fue realizada, separado del año mediante una coma. En el caso de que se desconozca el dato se utilizarán las siglas s. f. (sin fecha).

(4) Medio utilizado para la elaboración de la matriz y su posterior estampación. Se distinguirá entre: litografía, grabado calcográfico y serigrafía. En el caso de que la estampa combine varios procedimientos se nombrarán por orden de secuencia de trabajo.

Completando el procedimiento empleado en la realización de la estampa se concretará entre paréntesis y según la extensión de forma abreviada, las técnicas específicas mediante las que ha sido manipulada la matriz. En el caso de un grabado calcográfico por ejemplo, se distinguirá entre: buril (B), punta seca (Ps), aguafuerte (Ag), aguainta (At), manera negra (Mn) o barniz blando (Bb)³.

(5) Las obras incluidas en el presente catálogo han sido en su inmensa mayoría editadas y estampadas por Grupo Quince. En este caso, el nombre del editor y el del taller de edición se indicará sólo una vez. En el supuesto de que ambos fueran diferentes, irán separados por un punto y coma. Completando esta información se especificará el nombre de técnico grabador o litógrafo que ha colaborado con el artista en la realización de la obra, así como el estampador o estampadores encargados de realizar la estampación de la edición, separando los nombres con una barra.

(6) Material de la matriz de estampación. Se indicará bajo los siguientes términos: piedra, aluminio, zinc, cobre, acetato o cartón. A continuación y entre paréntesis se anotarán las dimensiones en centímetros (alto x ancho) de la matriz correspondiente. Seguidamente y separado mediante una coma constará el número de planchas utilizadas en la edición, así como el número de tintas empleadas en la misma. Finalmente se especificarán de manera abreviada y entre paréntesis los colores básicos utilizados, siempre que sea posible, ya que en ocasiones es extremadamente complejo según la técnica empleada.

(7) Papel o cualquier otro material sobre el que ha sido trasladada la imagen. El tipo de papel utilizado se precisará de manera abreviada seguido de las dimensiones en centímetros (alto x ancho), el color y el gramaje. Si la imagen o matriz de la obra iguala o supera las dimensiones del papel, figurará mediante las siglas As (a sangre).

3 Para mayor información sobre las distintas técnicas y procedimientos, consultar el apartado de Apéndices VIII.6.: “Glosario de términos sobre procedimientos y técnicas del arte gráfico”.

- (8)** En este campo se detallará el número total de la edición sin incluir las pruebas de estado, de color o de taller de la siguiente forma: número de la edición + números romanos + pruebas de artista + pruebas fuera de comercio⁴.
- (9)** Signos o símbolos contenidos en la estampa o inherentes a ella que proporcionan información sobre el papel utilizado, la impresión y la edición. En términos generales indicará si la estampa está fechada (Fe), firmada (F), tiene escrito el título (T), si el papel posee marcas de agua (Ma) o tiene estampado el sello seco del Grupo Quince (Ss). Así mismo se detallará si la estampa consultada iba acompañada del Certificado de autenticidad expedido, firmado y sellado por el editor (Grupo Quince).
- (10)** Numeración del ejemplar consultado; fuente de acceso para el estudio de dicha estampa: número de registro asignado por la institución a dicho ejemplar. La mayoría de las obras consultadas y reproducidas proceden de los fondos de la Biblioteca Nacional de España. Dichas estampas constarán mediante las siguientes siglas: BNE. Otras proceden de los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y se indicará bajo las siglas MNCARS. Una pequeña parte ha sido proporcionada por coleccionistas o por los propios artistas, en este caso se especificará el nombre, si procede.
- (11)** Información adicional sobre la estampa considerada de importancia para la total valoración de la misma. Es especificará en este campo si la obra figura en la ficha-catálogo editado por Grupo Quince indicando entre paréntesis el número que ocupa en dicha publicación.
- (12)** Muestras en las que la obra ha sido exhibida
- (13)** Publicaciones en las que la obra ha sido reproducida
- (14)** Bibliografía en la que encontramos referencias sobre la obra
- (15)** Reproducción fotográfica de la obra

Estructura de asiento para una carpeta:

- Artista (1)
- Título de la carpeta (Títulos de los grabados)* (2)
- Fecha de edición (3)
- Procedimiento (Nº total de estampas) (4)
- Autor del texto (5)
- “Título del texto” (6)
- Editor; Taller de estampación; Colaborador técnico / Estampador (7)
- Tipo de papel (dimensiones), color / gramaje (8)
- Justificación de la edición (9)
- Ejecución de la carpeta (color de la carpeta / dimensiones de la carpeta) (10)
- Marcas de identificación (11)
- Ejemplar; procedencia: signatura (12)
- Observaciones (13)
- Exposiciones (14)
- Publicaciones (15)
- Bibliografía (16)
- Reproducción de la obra (17)

Disposición de los campos en el modelo de asiento de una carpeta:

Apellido, Nombre. *Título de la carpeta (títulos de los grabados)*, fecha de edición. Procedimiento (Nº total de estampas). Autor del texto: “Título del texto”. Editor; taller de estampación; Colaborador técnico / Estampador. Tipo de papel (dimensiones), color / gramaje. Ejecución de la carpeta (color de la carpeta / dimensiones de la carpeta). Justificación de la edición. Marcas de identificación. Ejemplar; procedencia: signatura. Observaciones: Publicaciones: Bibliografía: Reproducción de la obra

DESCRIPCIÓN DE CADA UNO DE LOS CAMPOS INCLUIDOS EN EL MODELO DE ASIENTO DE LA CARPETA:

- (1)** Autor o autores de las estampas de la carpeta. Se especificará primero el apellido del artista seguido de la inicial del nombre. Si hubiera más de uno se enumerarían seguidos y separados por comas por orden alfabético.
- (2)** Título completo de la carpeta en letra cursiva. Cuando la carpeta incluya estampas que hayan sido tituladas por el artista, los títulos aparecerán también en cursiva separados entre comas y dentro de un paréntesis.
- (3)** Fecha en la que ha sido realizada la edición. Si se conoce con seguridad se precisará primero el mes en la que fue realizada, separado del año mediante una coma. En el caso de que se desconozca el dato se utilizarán las siglas s.f. (sin fecha).
- (4)** El procedimiento utilizado para la elaboración de la matriz y su posterior estampación. Se distinguirá entre: litografía, grabado calcográfico y serigrafía. En el caso de que la estampa combine varios procedimientos se nombrarán por orden de importancia. En este campo se incluiría entre paréntesis el número de estampas que conforman la carpeta.
- (5)** Casi la totalidad de las carpetas editadas por Grupo Quince incluían un texto o un poema, de modo que en este apartado se precisará el nombre completo de autor o autores del mismo.
- (6)** Título del texto o el poema entre comillas.
- (7)** Las obras incluidas en el presente catálogo han sido en su mayoría editadas y estampadas por Grupo Quince. En este caso, el nombre del editor y el del taller de edición se detallará sólo una vez. En el caso de las co-ediciones, se añadirá el nombre de la galería que participa en la edición. Completando esta información, se especificará el nombre de técnico grabador o litógrafo que ha colaborado con el artista en la realización de la obra, así como el estampador o estampadores encargados de realizar la estampación de la edición.
- (8)** Papel o cualquier otro material sobre el que ha sido trasladada la imagen. El tipo de papel utilizado se describirá de manera abreviada, seguido de las dimensiones en centímetros (alto x ancho), el color y el gramaje. Si la imagen o matriz de la obra iguala o supera las dimensiones del papel, figurará mediante las siglas As (a sangre).
- (9)** Se precisará la persona o empresa encargada de realizar las carpetas. Entre paréntesis figurará el color de la misma seguido de las dimensiones.
- (10)** En este campo se especificará el número total de la edición sin incluir las pruebas de estado de color o de taller, de la siguiente forma: número de la edición + números romanos + pruebas de artista + pruebas fuera de comercio.
- (11)** Signos o símbolos contenidos en la estampa o inherentes a ella que proporcionan información sobre el papel utilizado, la impresión y la edición. En términos generales, indican si la estampa está fechada (Fe), firmada (F), tiene escrito el título (T), si el papel posee marcas de agua (Ma) o tiene estampado el sello seco del Grupo Quince (Ss). Del mismo modo, se indicará si la estampa consultada iba acompañada del Certificado de autenticidad expedido, firmado y sellado por el editor (Grupo Quince).
- (12)** Numeración del ejemplar consultado; fuente de acceso para el estudio de dicha estampa: número de registro asignado por la institución a dicho ejemplar. La mayoría de las obras consultadas y reproducidas proceden de los fondos de la Biblioteca Nacional de España. Dichas estampas constarán mediante las siguientes siglas: BNE. Otras proceden de los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y se indicará bajo las siglas MNCARS. Una pequeña parte ha sido proporcionada por coleccionistas o por los propios artistas, en este caso se especificará el nombre, si procede.
- (13)** Información adicional sobre la estampa considerada de importancia para la total valoración de la misma. Es especificará en este campo si la carpeta figura en la ficha-catálogo editado por Grupo Quince indicando entre paréntesis el número que ocupa en dicha publicación.
- (14)** Muestras en las que la obra ha sido exhibida
- (15)** Publicaciones en las que la obra ha sido reproducida
- (16)** Bibliografía en la que encontramos referencias sobre la obra
- (17)** Reproducción fotográfica de la obra

⁴ Para mayor información sobre la nomenclatura empleada en la identificación de las estampas, consultar el apartado de Apéndices VIII.7.: “Glosario de términos sobre la edición y nomenclatura de estampas”.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

TÉCNICA

GRABADO CALCOGRÁFICO

Af	Aguafuerte
At	Aguatinta
Fg	Fotgrabado
Bb	Barniz blando
Ps	Punta seca
B	Buril
Mn	Manera negra
Az	Azúcar
R	Ruleta
G	Gofrado

LITOGRAFÍA

LI	Lápiz litográfico
TI	Tinta litográfica
A	Aguada
R	Raspados
BI	Barra litográfica
FI	Fotolito

JUSTIFICACIÓN DE LA EDICIÓN

B.A.T.	<i>Bon à Tirer</i>
H/C	<i>Hors Commerce</i>
P/A	Prueba de artista
P/E	Prueba de estado
P/T	Prueba de taller

MARCAS DE IDENTIFICACIÓN

F	Firmado
Fe	Fechado
Ma G.15	Marca de agua en papel especial para el Grupo Quince
Ss G.15	Sello seco de Grupo Quince
Ca	Certificado de autenticidad
Ea	Elementos añadidos (cartón, cuerda, etc.)
As	Estampa a sangre

PAPEL

TIPO	COLOR
Velin d’Arches	B Blanco
Michel d’Arches	Br Blanco/roto
Papel Guarro especial para Grupo Quince	
Fabriano	
Guarro Super Alfa	
BFK Rives	

COLORES

Ne	Negro
BI	Blanco

V.2. CATALOGACIÓN DE ESTAMPAS EDITADAS POR GRUPO QUINCE.

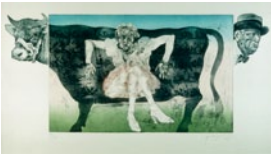


Alcain, Alfredo. *Escaparate de fajas y sostenes*, 1972. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Dimitri Papagueorgui / Faik Husein. Zinc (33 x 25 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Grupo Quince (77 x 55,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 100. F, Fe, Ma Grupo Quince. Ejemplar: 67/100; BNE: 70757. Ficha-catálogo Grupo Quince (15). G. Huts. San Sebastián, 1972; G. Mikeldi. Bilbao, 1972; G. Benedet. Oviedo, 1972; S. Provincia. León, 1972; S. Conca. Tenerife, 1973; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; S. Besalla. Santander, 1974; Panorama del Grabado Español. Perú, 1980.

Alcain, Alfredo. *Estando*, 1971. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Dimitri Papagueorgui / Faik Husein. Zinc (33,5 x 24 cm). Papel Guarro Grupo Quince (77 x 56 cm), Br / 250 gr. Ed. 100. Ficha-catálogo Grupo Quince (16).



Alonso, Carlos. *Persecución*, 1974. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (29 x 49 cm). 1 / 1. Papel Guarro Grupo Quince (55 x 73 cm), Br / 250 gr. Ed. 75. F, Fe, Ma Grupo Quince. Ejemplar: 30/75; BNE: 68984. Ficha-catálogo Grupo Quince (130). Panorama del Grabado Español. Perú, 1980.



Alonso, Carlos. *Divanvaca*, 1975. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc y acetato (33 x 70 cm). 4 / 4. Papel Guarro Super Alfa (52 x 79 cm), Br / 250 gr. Ed. 75. F, Fe, Ca, Ea. Ejemplar: 75/75; BNE: 68405. Composición con dos planchas recortadas añadidas a ambos lados. Ficha-catálogo Grupo Quince (128). Panorama del Grabado Español. Perú, 1980.



Alonso, Carlos. *Tango*, 1974. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (33 x 48 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Grupo Quince (55 x 73 cm), Br / 250 gr. Ed. 65. F, Fe. Ejemplar: 56/65; BNE: 68406. Ficha-catálogo Grupo Quince (129). Panorama del Grabado Español. Perú, 1980.



Ameztoy, Vicente. *Henario*, 1974. Litografía (LI, Ag, R.). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (22 x 26 cm). 1 / 2. Papel BFK Rives (45 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 50 + 5 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 26/50; BNE: 50215. Coloreada a mano por el artista. Ficha-catálogo Grupo Quince (131). G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besaya. Santander, 1974.



Ameztoy, Vicente. *Parque Natural*, 1976. Litografía (LI, A, R.). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Aluminio (44 x 55 cm). 5 / 5. Papel Velin d’Arches (50 x 66 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 10 P/A. F, Fe, Ss. Ejemplar: 63/75; BNE: 68407. Ficha-catálogo Grupo Quince (132).



Aparicio, Eduarda. *Jaulas*, 1974. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc y acetato (48 x 56 cm.) 2 / 2. Papel Guarro Grupo Quince (56 x 65 cm), Br / 250 gr. Ed. 75. F. Ejemplar: 6/75; BNE: 51084. Ficha-catálogo Grupo Quince (144).



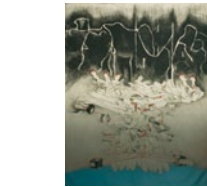
Avia, Amalia. *Monigote*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (33 x 25 cm). 1 / 1(Ne). Papel Guarro Super Alfa (70 x 53 cm), Br / 250 gr. Ed. 75. F. Ejemplar: 2/75; BNE: 50228. Ficha-catálogo Grupo Quince (81) S. Conca. Tenerife, 1973; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besalla. Santander, 1974; Panorama del Grabado Español. Perú, 1980.ç



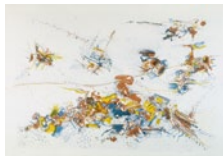
Avia, Amalia. *Nieve*, 1974. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta, ruleta y tinta litográfica). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (25 x 33 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Super Alfa (54 x 70 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 8 P/A. F. Ejemplar: 10/75; BNE: 50227. Ficha-catálogo Grupo Quince (83). G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besalla. Santander, 1974; Panorama del Grabado Español. Perú, 1980.



Avia, Amalia. *Pasaje*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Virgilio Pandy Aviado. Zinc (25 x 33 cm). 1 / 2. Papel Guarro Grupo Quince (56 x 77 cm), Br / 250 gr. Ed. 75. Ejemplar: P/A; Monirul Islam. Ficha-catálogo Grupo Quince (82).



Balagueró, José Luis. *Niagara Falls*, 1974. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y punta seca). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (50 x 39,5 cm). 2 / 3. Papel Velin d'Arches (76 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 60. F, Fe. Ejemplar: 56/60; MEAC: G. 1593. Ficha-catálogo Grupo Quince (85).



Balagueró, José Luís. *Zaragoza*, 1974. Litografía. Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (34 x 50 cm). 4 / 4. Papel BFK Rives (52 x 75 cm), Br / 240 gr. Ed. 65 + 6 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 24/65; BNE: 50216. Ficha-catálogo Grupo Quince (86). G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besaya. Santander, 1974.



Baldeweg, Juan Navarro. *Documentación 1*, 1976/78. Litografía (fotolitografía). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Manuel Pérez. Aluminio (40 x 37,5 cm). 2 / 2. Papel BFK Rives (65,5 x 50 cm), Br / 250 gr. Ed. 30 + 3 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 24/30; BNE: 67917. Panorama del Grabado Español. Perú, 1978; *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979; Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan, 1979.



Baldewerg, Juan Navarro. *Documentación 2*, 1976/78. Litografía (fotolitografía y lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Manuel Pérez. Aluminio (40 x 58,5 cm). 4 / 5. Papel Velin d'Arches (50 x 66 cm), Br / 250 gr. Ed. 40 + 4 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 1/40; BNE: 67916. Panorama del Grabado Español. Perú, 1978; *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979; Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan, 1979.



Bechtold, Erwin. *Arcoiris*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (45 x 66 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Super Alfa (76 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 + I-XXV (Velin d'Arches, 70 x 88 cm). Ejemplar: P/A; Monirul Islam. Ficha-catálogo Grupo Quince (98). G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besalla. Santander, 1974.

Biadiú, Rosa. *Perejil*, s. f. Grabado calcográfico (buril). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre (20 x 15 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Grupo Quince (52 x 35 cm), Br / 240 gr. Ed. 100. Ficha-catálogo Grupo Quince (58)



Biadiú, Rosa. *Cielo*, 1972. Grabado calcográfico (buril). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre (39 x 35 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro G. 15 (55 x 45 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 + 10 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 20/75; BNE: 49964. Ficha-catálogo Grupo Quince (54). G. Mikeldi. Bilbao, 1972; G. Grupo Quince, 1972; G. Benedet. Oviedo, 1972; S. Provincia. León, 1972.

Biadiú, Rosa. *Contraste en rojo*, 1972. Grabado calcográfico (fotograbado, buril y punta seca). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre (21 x 27 cm). 2 colores. Papel Guarro Super Alfa (53 x 71 cm), Br / 240 gr. Ed. 75. Ficha-catálogo Grupo Quince (89).



Biadiú, Rosa. *Estudio sobre Hojas*, 1972. Grabado calcográfico (buril y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre (18 x 18 cm). 9 / 1 (Ne). Papel Guarro especial Grupo Quince (76 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 15 + 5 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 6/15; B.N.: 49965. Las 9 planchas están formando un cuadrado de 18 cm de lado, separadas entre sí un centímetro. Ficha-catálogo Grupo Quince (54).



Biadiú, Rosa. *Mono ante el espejo*, 1972. Grabado calcográfico (buril y aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre (25 x 36 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro G. 15 (44 x 45 cm), Br / 240 gr. Ed. 50. Rosa Biadiú participa en Ibizagrafic-72 con este grabado. Ficha-catálogo Grupo Quince (52).

Biadiú, Rosa. *Ave del Paraíso*, 1972. Grabado calcográfico (buril y aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre (29 x 22 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro G. 15 (55 x 39 cm), Br / 240 gr. Ed. 75. Ficha-catálogo Grupo Quince (53).



Biadiú, Rosa. *Dalias (East flowers)*, 1973. Grabado calcográfico (buril, punta seca y manera negra). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre (30 x 39 cm). 2 / 3. Papel Guarro Grupo Quince (76 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 25 + 5 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 16/25; BNE: 49963. Ficha-catálogo Grupo Quince (57). S. Conca. Tenerife, 1973; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; S. Besalla. Santander, 1974; G. Prisma. Zaragoza, 1975.

Biadiú, Rosa. *West Flowers*, 1973. Grabado calcográfico (buril y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre (31 x 35 cm). 4 colores. Papel Velin d' Arches (60 x 41cm), Br / 240 gr. Ed. 15. Ficha-catálogo Grupo Quince (55).

Biadiú, Rosa. *Castilla*, 1973. Grabado calcográfico (fotograbado y punta seca). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre (30,5 x 45,5 cm). 2 colores. Papel Arches (59 x 55,5 cm), Br / 240 gr. Ed. 25. Ficha-catálogo Grupo Quince (91).

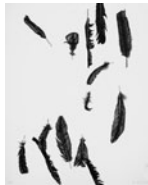


Biadiú, Rosa. *Peñón*, 1973. Grabado calcográfico (fotograbado y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre (30 x 46,5 cm). 2 colores. Papel Guarro Grupo Quince (61 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 75. Ficha-catálogo Grupo Quince (92).



Biadiú, Rosa. *Torrelaguna*, 1973. Grabado calcográfico (fotograbado, aguatinta, aguafuerte y buril). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre (26,5 x 38 cm). 2 colores. Papel Guarro Grupo Quince (53 x 54 cm), Br / 240 gr. Ed. 25. Ficha-catálogo Grupo Quince (93).

Biadiú, Rosa. *España Sur*, 1973. Grabado calcográfico (fotograbado, buril y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre (45 x 37 cm). 3 colores. Papel Guarro Grupo Quince (70 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 75. Ficha-catálogo Grupo Quince (90).



Biadiú, Rosa. *Plumas*, 1975. Grabado calcográfico (buril). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre (60 x 48). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro (60 x 48 cm) Br / 240 gr. Ed. 50. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (23).

Biadiú, Rosa. *Nardos*, 1979. Grabado calcográfico (buril y gofrado). Editado por Grupo Quince; Rosa Biadiú. Cobre. 1 / 1 (Ne). Papel Velin d' Arches (50 x 65 cm), Br / 240 gr. Ed. 40. Ejemplar: 13/40; MNCARS: AS06439. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (22).

Biadiú, Rosa. *Paisaje*, 1979. Grabado calcográfico (aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Cobre (20,5 x 33,5 cm). 1 / 1 (Ne).Papel Velin d' Arches (50 x 55,5 cm), Br / 240 gr. Ed. 40. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (69).



Bilbao, Ramón. *Retrato Informal*, 1975. Litografía (LI, FI, BI). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Aluminio (58 x 48 cm). 2 / 5. Papel Velin d'Arches (66 x 57 cm), Br / 250 gr. Ed. 75. F. Ejemplar: 15/75; BNE: 51081.



Bonifacio, Alfonso. *Insecto*, 1972. Grabado calcográfico (aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abu Alí Abdel Aziz. Zinc (39 x 29 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Grupo Quince (77 x 56 cm), Br / 250 gr. Ed. 70 + 7 P/A. F, Ca. Ejemplar: 30/70; BNE: 50229. Ficha-catálogo Grupo Quince (100). G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besalla. Santander, 1974; Panorama del Grabado Español. Perú, 1980.



Bravo, Claudio. *Dorso*, 1977. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (71.5 x 48.5 cm). 1 / 1 (Ne). Papel BFK Rives (76 x 56 cm), Br / 250 gr. Ed. 75. F. B.N.: 68408. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (203).



Bravo, Claudio. *Frente*, 1977. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (71.5 x 48.5 cm). 1 / 1 (Ne). Papel BFK Rives (76 x 56 cm), Br / 250 gr. Ed. 75. F. B.N.: 68408. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (204).



Brinkmann, Enrique. *Cabeza*, 1974. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (60 x 49 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Velin d'Arches (76 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 70 + 7 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 21/70; BNE: 50217. Ficha-catálogo Grupo Quince (99). G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besalla. Santander, 1974; Panorama del Grabado Español. Perú, 1980.



Campano, Miguel Ángel. *Gran Via-amarillo*, 1980. Litografía + aguatinta (lápiz litográfico y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Don Herbert, Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc y aluminio (49,5 x 32 cm). 2 / 2. Papel Rives BFK (75,5 x 56,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 70 + 7 P/A. Ejemplar: 701/70; BNE: 68410. Se presenta en la galería de Grupo Quince con poemas de Andrés Trapiello en enero de 1981 *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (141).



Campano, Miguel Ángel. *Gran Via-azul*, 1980. Litografía + aguatinta (lápiz litográfico y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Don Herbert, Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc y aluminio (49,5 x 32 cm). 2 / 2. Papel Rives BFK (75,5 x 56,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 70 + 7 P/A. Ejemplar: 69/70; BNE: 68411. Se presenta en la galería de Grupo Quince con poemas de Andrés Trapiello en enero de 1981.



Campano, Miguel Ángel. *Gran Via-rojo*, 1980. Litografía + aguatinta (lápiz litográfico y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Don Herbert, Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc y aluminio (49,5 x 32 cm). 2 / 2. Papel Rives BFK (75,5 x 56,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 70 + 7 P/A. Ejemplar: 51/70; BNE: 68412. Se presenta en la galería de Grupo Quince con poemas de Andrés Trapiello en enero de 1981. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (142).



Campano, Miguel Ángel. *Gran Via-verde*, 1980. Litografía + aguatinta (lápiz litográfico y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Don Herbert, Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc y aluminio (49,5 x 32 cm). 2 / 2. Papel Rives BFK (75,5 x 56,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 70 + 7 P/A. Ejemplar: 33/70; BNE: 68413. Se presenta en la galería de Grupo Quince con poemas de Andrés Trapiello en enero de 1981.



Canogar, Rafael. *Hombre tendido (El caído)*, 1972. Litografía (LI, BI). Editado por Grupo Quince; Manuel Repila. Piedra (43 x 57 cm). 2 / 2. Papel (46 x 61 cm), Br. Ed. 100 + 10 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 71/100; B.N.: 49957. Canogar. Museo de Bellas Artes de Bilbao.1990 (40); S. Conca. Tenerife, 1973; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973.



Canogar, Rafael. *La acusación del emigrante*, 1974. Litografía (LI, BI). Editado por Galería Poll de Berlín; Realizado en Grupo Quince por Don Herbert / Denis Long. (63,5 x 48 cm). Papel Velin d'Arches (65 x 50 cm.), Br/ 250 gr. Ed. 75. Ficha-catálogo Grupo Quince (80). *Canogar*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.1990 (47).



Canogar, Rafael. *Foot (Composición con pies)*, 1975. Litografía (LI, A, FI.). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. (64 x 54 cm).Papel Velin d'Arches (64 x 54 cm), Br / 250 gr. Ed. 70 + 7 P/A. F, Fe, Es, Ca. Ejemplar: 70/70; BNE: 67927. Ficha-catálogo Grupo Quince (161). *Canogar*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.1990 (48); G. Prisma. Zaragoza, 1975.



Canogar, Rafael. *Cuadrado Humano*, 1975. Litografía (LI, A, FI.). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (64 x 54 cm). Papel BFK Rives (54 x 66 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 7 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 30/75; BNE: 67926. Ficha-catálogo Grupo Quince (162). *Canogar*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.1990 (49); G. Prisma. Zaragoza, 1975; *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979; Panorama del Grabado Español. Perú, 1980.



Canogar, Rafael. *Dorso*, 1975. Litografía. Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Aluminio (65,5 x 54,5 cm). Papel BFK Rives (65,5 x 54,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 75. Ficha-catálogo Grupo Quince (163). *Canogar*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.1990 (53); *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979; Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan. 1979.

Canogar, Rafael. *Sin título*, 1977. Grabado calcográfico. Editado por Museo de la Resistencia Salvador Allende y realizado en Grupo Quince por Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. (50 x 40 cm). Papel Guarro (50 x 40 cm). Ed. 110 + XI P/A + 11 H/C. *Canogar*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.1990 (69).



Canogar, Rafael. *Construcción sobre Blanco*, 1977. Grabado calcográfico. Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc (70 x 70 cm). 1 / 2. Papel Guarro (70 x 70 cm). Ed. 60. Canogar. Museo de Bellas Artes de Bilbao.1990 (70). *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (79).



Capa, Joaquín. *El Globo*, 1976. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Niels Borch Jensen. Zinc (50 x 49 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Velin d'Arches (76 x 57 cm), Br / 250 gr. Ed. 50. F, Ca. Ejemplar: 7/50; BNE: 67919.

Cárdenas, Marta. *Agua*, 1979. Grabado calcográfico (aguatinta y barniz blando). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc (31 x 31 cm). Papel Velin d'Arches (62 x 57 cm). Ed: 60 +I-XII P/A. Ejemplar: BNE: 69123.

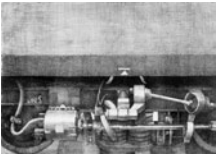


Cárdenas, Marta. *Otoño*, 1980. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Ejemplar: BAT; *Ramiro de Undabeytia*.

Cárdenas, Marta. *Estoril*, 1979. Grabado calcográfico (aguatinta). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc (25 x 38,5 cm). Papel Velin d'Arches (65 x 50 cm). Ed. 60 + 6 P/A + 6 H/C. Ejemplar: BNE: 69124.



Cárdenes, Ricardo. *Objeto Flotante*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y punta seca). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc y acetato (65 x 49 cm). 2 / 2. Papel Guarro Grupo Quince (78 x 56 cm), Br / 250 gr. Ed. 75. F, Fe, Ma Grupo Quince, Ca. Ejemplar: 21/75; BNE: 50218. Ficha-catálogo Grupo Quince (94). G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besalla. Santander, 1974.



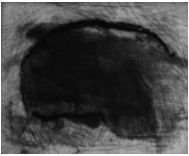
Cidoncha, Rafael. *Engranaje*, 1973. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Manuel Repila. Piedra (36 x 44 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Grupo Quince (56 x 78 cm), Br / 250 gr. Ed. 45. F, Fe, Ca. Ejemplar: 28/45; BNE: 50232. Ficha-catálogo Grupo Quince (48). G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; S. Besalla. Santander, 1974.



Cuasante, José María. *París*, 1975. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (40 x 55 cm). 1 / 1 (Ne). Papel BFK Rives (51 x 66 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 7 P/A. F, Ca. Ejemplar: 61/75; BNE: 679929 Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan. 1979.



Cuasante, José María. *Escaleras*, 1975. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (40 x 55 cm). 1 / 1 (Ne). Papel BFK Rives (51 x 66 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 7 P/A. F, Ca. Ejemplar: 56/75; B.N.: 67930. No está contemplado en la Ficha-catálogo Grupo Quince. Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan. 1979.



Delgado, Gerardo. *Cabeza fondo gris*, 1984. Grabado calcográfico (aguatinta y pintura en spray). Editado por Grupo Quince y galería Egam; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc (24 x 29,5 cm). 1 / 1 (Ne). Papel BFK Rives (62,5 x 56 cm) , Br / 250 gr. Ed. 75 + 2 BAT + 8 P/A. B.N.: 69024. Último grabado editado por Grupo Quince.

Delgado, Gerardo. *Cabeza fondo oscuro*, 1984. Grabado calcográfico (aguatinta y pintura en spray). Editado por Grupo Quince y galería Egam; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc (24 x 30 cm). 1 / 1 (Ne). Papel BFK Rives (63 x 63,5 cm) , Br / 250 gr. Ed. 75 + 2 BAT + 8 P/A. B.N.: 69023.



Díaz, Claudio. *Niña en el sillón*, 1972. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Dimitri Papagueorgui / Manuel Repila. Piedra (37 x 43 cm). 1 / 1 (Ne).Papel Guarro Grupo Quince (56 x 77 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 10 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 68/75; BNE: 49962. Ficha-catálogo Grupo Quince (44). G. Huts. San Sebastián, 1972; G. Mikeldi. Bilbao, 1972; G. Grupo Quince, 1972; G. Benedet. Oviedo, 1972; S. Provincia. León, 1972; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; S. Besalla. Santander, 1974.



Díaz, Claudio. *Niño en el barreño*, 1972. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Dimitri Papagueorgui / Manuel Repila. Piedra (42 x 49 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Grupo Quince (56 x 77 cm), Br / 250 gr. Ed. 75. Ficha-catálogo Grupo Quince (43). G. Huts. San Sebastián, 1972; G. Mikeldi. Bilbao, 1972; G. Grupo Quince, 1972; G. Benedet. Oviedo, 1972; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; S. Besalla. Santander, 1974.



Díaz, Claudio. *Bebé con chupete*, 1972. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Dimitri Papagueorgui / Manuel Repila. Piedra (42 x 51 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Grupo Quince (56 x 77 cm), Br / 250 gr. Ed. 60. Ficha-catálogo Grupo Quince (45). G. Huts. San Sebastián, 1972; G. Mikeldi. Bilbao, 1972; G. Grupo Quince, 1972; G. Benedet. Oviedo, 1972; S. Provincia. León, 1972; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; S. Besalla. Santander, 1974.

Echaz, Francisco. *Atado*, 1974. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (51,5 x 40 cm). 4 colores. Papel Velin d'Arches (61 x 49 cm), Br / 250 gr. Ed. 60. Ficha-catálogo Grupo Quince (145).



Echaz, Francisco. *Cremallera*, 1974. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (51,5 x 40 cm). 4 colores. Papel Velin d'Arches (61 x 49 cm), Br / 250 gr. Ed. 60. Ejemplar: 9/60; MEAC: G.1578. Ficha-catálogo Grupo Quince (146).



Fajardo, José Luis. *Cuerda*, 1974. Litografía (LI, BI). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (71 x 54 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Super Alfa (71 x 54 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 7 P/A. F, Ca, Es. Ejemplar: 40/75; BNE: 50219. G. Lúzaro. Bilbao, 1974.



Farreras, Francisco. *Aguafuerte nº 1*, 1978. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y barniz blando). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc (64 x 49 cm). 2 / 2; Papel Velin d'Arches (76 x 57 cm), Br / 250 gr. Ed. 42 + 4 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 25/42; BNE: 67920. Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan. 1979.



Farreras, Francisco. *Ocre*, 1981. Grabado calcográfico. Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Ed. 60. Ejemplar: BAT; Ramiro de Undabeytia.



Farreras, Francisco. *Azul*, 1981. Grabado calcográfico. Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Ejemplar: BAT; Ramiro de Undabeytia.



Fraile, Alfonso. *Ocre*, 1974. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (49 x 64 cm). 2 / 6. Papel Velin d'Aches (56 x 76 cm), Br / 250 gr. Ed. 60. F. Ejemplar: 49/60; BNE: 51080. Ficha-catálogo Grupo Quince (147). Panorama del Grabado Español. Perú, 1980.

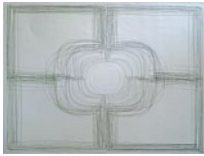
Gabino, Amadeo. *Oxidación nº 1*, 1972. Grabado calcográfico (aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abu Alí Abdel Aziz. Zinc (49 x 64,5 cm). Papel Guarro Grupo Quince (56 x 77 cm), Br / 250 gr. Ed. 20. Ficha-catálogo Grupo Quince (73).



Gabino, Amadeo. *Oxidación II (Oxidación negra)*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y gofrado). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Virgilio Pandy Aviado. Zinc (49 x 64 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Michel d'Arches (56 x 76 cm), Br / 250 gr. Ed. 45. F, Fe. Ejemplar: 38/45; BNE: 50230. Ficha-catálogo Grupo Quince (76). G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; S. Besalla. Santander, 1974; Panorama del Grabado Español. Perú, 1980.

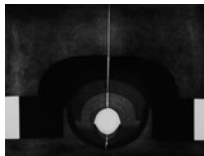


Gabino, Amadeo. *Entre dos círculos*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y gofrado). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (48 x 70 cm). 2 colores. Papel Arches (76 x 56 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 +10 P/A. Ejemplar: P/A X/X; Monirul Islam. Ficha-catálogo Grupo Quince (75).



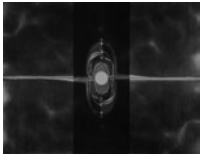
Gabino, Amadeo. *En el círculo I*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte y gofrado). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (45 x 60,5 cm). 2 colores. Papel Arches (56 x 76 cm), Br / 250 gr. Ed. 50. Ficha-catálogo Grupo Quince (74).

Gabino, Amadeo. *Oxidación nº 3*, 1974. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y gofrado). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (48 x 70 cm). 5 colores. Papel Arches (56 x 76 cm), Br / 250 gr. Ed. 75. Ficha-catálogo Grupo Quince (77).



Gabino, Amadeo. *Oxidación nº 4*, 1976. Grabado calcográfico (aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Niels Borch Jensen. Zinc (49 x 64,5 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Velin d'Arches (56 x 76 cm), Br / 250 gr. Ed. I - XXX + 1-25 (BKF Rives). Ejemplar: XXVI/XXX; MNCARS: AS06466. Ficha-catálogo Grupo Quince (164). *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979.

Gabino, Amadeo. *Oxidación en rosa nº 1*, 1976. Grabado calcográfico (aguafuerte). Editado por Hispano-Olivetti, S.A., Barcelona; Antonio Lorenzo / Niels Borch Jensen. Zinc (49 x 63,5 cm). Papel Velin d'Arches (63 x 82,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 100. *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979.



Gabino, Amadeo. *Doble Oxidación*, 1976. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguainta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Niels Borch Jensen. Zinc. 1 / 1 (Ne). Papel Velin d'Arches (90 x 79 cm), Br / 250 gr. Ejemplar: MNCARS: AS06465.



Galindo, Florencio. *Espantapájaros*, 1974. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (51 x 59 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Velin d'Arches (57 x 65 cm), Br / 250 gr. Ed. 60. F, Ca. Ejemplar: 10/60; BNE: 50220. Ficha-catálogo Grupo Quince (158). G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besalla. Santander, 1974; G. Prisma. Zaragoza, 1975; *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979.

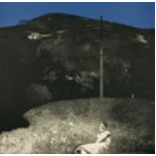


Galindo, Florencio. *Lazos*, 1975. Litografía (LI, BI). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (43 x 57 cm). 3 colores; Papel Velin d'Arches (50 x 64 cm), Br / 250 gr. Ed. 75. F, Ss. Ejemplar: 37/75; BNE: 68422. Ficha-catálogo Grupo Quince (160). Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan. 1979; *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (217).

Galindo, Florencio. *Urraca*, 1975. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (43 x 57 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Velin d'Arches (50 x 64 cm), Br / 250 gr. Ed. 60. Ficha-catálogo Grupo Quince (159).



Gangutia, Clara. *Hernani*, 1974. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (41 x 45 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Super Alfa (50 x 53 cm), Br / 250 gr. Ed. 70 + 7 P/A. F, Ca. Ejemplar: 9/70; BNE: 50221. G. Lúzaró. Bilbao, 1974.



Gangutia, Clara. *Nocturno*, 1974. Litografía (LI, A.). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. (45 x 45,5 cm). Papel Guarro Super Alfa (53 x 53 cm), Br / 250 gr. Ed. 70 + 7 P/A. Ejemplar: P/A VI; Antonio Lorenzo.



Goldman, Jacqueline Fay. *Azul*, 1978. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert y Manuel Pérez. Aluminio (56 x 68 cm). 6 / 6. Papel Rives BFK (a sangre), Br / 240 gr. Ed. 56. Ejemplar: 41/56; Ramiro de Undabeytia. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (221).



Goldman, Jacqueline Fay. *Negra*, 1978. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert y Manuel Pérez. Aluminio (56 x 68 cm). 6 / 6. Papel Rives BFK (a sangre), Br / 240 gr. Ed. 56. Ejemplar: 3/6 P/A; Ramiro de Undabeytia. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (222).

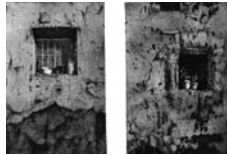


González Fernández, Roberto. *Fachada*, 1983. Litografía. (52 x 36 cm). Papel Velin Cuve Rives Blanc (66 x 50 cm), Br / 250 Gr. Ed. 60 + 6 P/A. BNE: 68423.



Gordillo, Luis. Serie de 14 litografías, 1979. Litografía. (Reproducción de la litografía nº 1 y nº 5 de la serie). Editado por Grupo Quince y galería Theo de Madrid; Don Herbert / Manuel Pérez. Entre 2 y 4 planchas de aluminio. Papel BFK Rives (56,5 x 76). Ed. 30 + 6 P/A + 1 B.A.T. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (223 y 224) y *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979.

Gordillo, Luis. Serie de 3 litografías, 1979. Litografía. Editado por Grupo Quince y Don Herbert; Don Herbert / Manuel Pérez. Aluminio. 1 / 1 (Ne). Papel BFK Rives (50 x 65 cm). Ed. 20. *Luis Gordillo. Obra gráfica completa (1966-1994)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1994 (44-46).



Grasa, Eloísa. *Ventanas*, 1974. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguainta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (29 x 19 cm cada plancha). 2 / 1 (Ne). Papel Guarro Grupo Quince (49 x 66 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 8 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 73/75; BNE: 50234. Ficha-catálogo Grupo Quince (143). G. Prisma. Zaragoza, 1975.



Gruber, Eduardo. *Puerta*, 1975. Litografía (LI, A.). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Aluminio (46 x 37 cm). 3 / 5. Papel BFK Rives (56 x 45 cm), Br / 250 gr. Ed. 60. F. Ejemplar: 26/60; B.N.: 51082.

Guerrero, José. *Azul-negro*, 1975. Litografía. Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. (55 x 39 cm). Papel BFK Rives (62,5 x 55,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 8 P/A. Ficha-catálogo Grupo Quince (178).

Guerrero, José. *Rojo-negro*, 1975. Litografía. Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. (55 x 39 cm). Papel BFK Rives (62,5 x 55,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 8 P/A. Ficha-catálogo Grupo Quince (179).



Guerrero, José. *Negro*, 1980. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguainta al azúcar). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. (50 x 39 cm). 2 / 3. Papel Arches (76 x 57 cm), Br / 250 gr. Ed. 60 + 6 P/A. Ejemplar: 48/60; BNE: 68419. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (151).



Guerrero, José. *Verde*, 1980. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguainta y azúcar). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. (50 x 39 cm). 2 / 5. Papel Arches (76 x 57 cm), Br / 250 gr. Ed. 60 + 6 P/A. Ejemplar: 37/60; BNE: 68421. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (152).



Guerrero, José. *Rojo*, 1980. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguainta y azúcar). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. (50 x 39 cm). 3 / 4. Papel Arches (76 x 57 cm), Br / 250 gr. Ed. 60 + 6 P/A. Ejemplar: 30/60; BNE: 68420.



Guerrero, José. *Azul*, 1980. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguainta y azúcar). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. (50 x 39 cm). 3 / 4. Papel Arches (76 x 57 cm), Br / 250 gr. Ed. 60 + 6 P/A. Ejemplar: 38/60; BNE: 68418.

Guinovart, José. *Litografía nº 1*, 1980. Litografía. Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Manuel Pérez. (65 x 50,5 cm). Papel Arches (62,5 x 55,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 60. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*. Museo Municipal, 1981.

Hernández, José. *Los Gallos*, 1971. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Dimitri Papagueorgiu / Manuel Repila. Piedra (44,5 x 35,5 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Super Alfa (75 x 55 cm), Br / 240 gr. Ed. 100 + 10 P/A + 6 H/C. Regalo de empresa según el catalogo: *José Hernández. Obra grafica completa (1967-1996)*. Gabriel Villalba. Ed. M. Broutta, París, 1996.



Hernández, José. *Santamandra*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguainta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abu Ali Abdel Aziz. Cobre (50 x 40 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Velin d'Arches (76,5 x 56,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 60+ 6 P/A + 6 H/C. *José Hernández. Obra grafica completa (1967-1996)*. Gabriel Villalba. Ed. M. Broutta, París. 1996.



Hernández, José. *Conflicto en Negro*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince y la galería Iolas-Velasco; Antonio Lorenzo / Abu Alí Abdel Aziz. Cobre (50 x 33,5 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Velin d'Arches (76 x 56 cm), Br / 250 gr. Ed. 70 + 6 P/A + 6 H/C.
José Hernández. Obra grafica completa (1967-1996). Gabriel Villalba. Ed. M. Broutta, París. 1996.

Hernández, José. *Interior*, 1974. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Piedra (45 x 36 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Rives BFK (47,5 x 38 cm), Br / 250 gr. Ed. 60 + 6 P/A + 6 H/C.
José Hernández. Obra grafica completa (1967-1996). Gabriel Villalba. Ed. M. Broutta, París. 1996.

Hernández, José. *El sueño blando*, 1977. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Museo Internacional Salvador Allende y realizado por Don Herbert y Denis Long. Piedra (50 x 40 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Rives BFK (52 x 42 cm), Br / 240 gr. Ed. 110 + 11 P/A +11 H/C.
Pertenece a la carpeta: *A la resistencia Chilena*.
José Hernández. Obra grafica completa (1967-1996). Gabriel Villalba. Ed. M. Broutta, París. 1996.



Hernández, José. *Architettura I*, 1979. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don *Herbert* / Manuel Pérez. Piedra (59 x 45,5 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Rives BFK (a sangre), Br / 240 gr. Ed. 60 (15 con aplicación de papel japon) + 6 P/A + 6 H/C. Ejemplar: 27/60; BNE: 68258.

Hernández, José. *Architettura II*, 1979. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don *Herbert* / Manuel Pérez. Piedra (59 x 45,5 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Rives BFK (a sangre), Br / 240 gr. Ed. 60 (15 con aplicación de papel japon) + 6 P/A + 6 H/C.
José Hernández. Obra grafica completa (1967-1996). Gabriel Villalba. Ed. M. Broutta, París. 1996.



Ibáñez, Jesús. *Jardín con bandera*, 1974. Grabado calcográfico (aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (31 x 41 cm). 1 / 3. Papel Guarro Super Alfa (53 x 70 cm.), Br / 240 gr. Ed. 60. F, Fe, Ss. Ejemplar: 14/60; BNE: 68985.
Estampa retocada a mano.
Ficha-catálogo Grupo Quince (133).



Ibáñez, Jesús. *Jardín*, 1974. Grabado calcográfico (aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (31 x 41 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Super Alfa (53 x 70 cm), Br / 240 gr. Ed. 75. F, Ca. Ejemplar: 14/75; BNE: 50235.
Ficha-catálogo Grupo Quince (134).



Lafón, Carmen. *Bodegón con tazas*, 1979. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Manuel Pérez. Piedra (50 x 64,5 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Arches (39 x 53 cm), Br / 250 gr. Ed. 30 + I-XV sobre papel BFK Rives. Ejemplar: 28/30; MMAC: 21196.
Vendida por 16.000 pts. al Museo Municipal el 20 de diciembre de 1982.
Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980, Museo Municipal (240) y *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979.



Lafón, Carmen. *Bodegón con plato*, 1979. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Manuel Pérez. Aluminio 1 / 1 (Ne). Papel BFK Rives (50 x 65), Br / 250 gr. Ed. 30.
Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980, Museo Municipal (239) y *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979.



Lafón, Carmen. *Abstracción*, 1980. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Manuel Pérez. Aluminio 1 / 1 (Ne). Papel BFK Rives. Br / 250 gr. F, Fe. BNE: 68424.



Lafón, Carmen. *Bodegón*, 1980. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Manuel Pérez. Aluminio 1 / 1 (Ne). Papel BFK Rives. Br / 250 gr. BNE: 68425.



Lafón, Carmen. *Bodegón*, 1980. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; / Don Herbert y Manuel Pérez. Aluminio 1 / 1 (Ne). Papel BFK Rives. Br / 250 gr. BNE: 68426.



Laffón, Carmen. *Flores*, 1980. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; / Don Herbert y Manuel Pérez. Aluminio 1 / 1 (Ne). Papel BFK Rives Br / 250 gr.

Lerin, Fernando. *Arcoiris*, 1980. Litografía. Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Manuel Pérez. Aluminio (66 x 50 cm). Papel Velin d'Arches (66 x 50 cm), Br / 250 gr. Ed. 40.
Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980, Museo Municipal (241).

Lerin, Fernando. *Degradé*, 1980. Litografía. Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Manuel Pérez. Aluminio (66 x 50 cm). Papel Velin d'Arches (66 x 50 cm), Br / 250 gr. Ed. 50.
Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980, Museo Municipal (242).



Lerin, Fernando. *Violetas*, 1975. Litografía. Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Aluminio (48 x 56 cm). Papel Velin d'Arches (54 x 65 cm), Br / 250 gr. Ed. 50 + 5 P/A. F, Ca. Ejemplar: 12/50; BNE: 67932.
G. Prisma. Zaragoza, 1975.



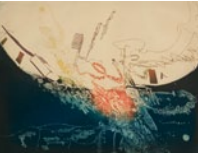
Lorenzo, Antonio. *Espacial Verde (El espía)*, 1975. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Niels Borch Jensen. Zinc (64 x 49 cm). 2 / 7. Papel Velin d'Arches (76 x 56 cm), Br / 250 gr. Ed. 65. F, Fe. Ejemplar: 24/65; B.N.: 51083.
Ficha-catálogo Grupo Quince (165).
Antonio Lorenzo. Obra gráfica (1959-1992). Museo de Bellas Artes de Bilbao (78).

Lorenzo, Antonio. *Matusalén*, 1975. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Niels Borch Jensen. Zinc (37 x 50 cm). 8 colores. Papel Velin d'Arches (50 x 65 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 8 P/A. Ejemplar: 63/75; MEAC: G.1601.
Ficha-catálogo Grupo Quince (168).
Antonio Lorenzo. Obra gráfica (1959-1992). Museo de Bellas Artes de Bilbao (83).



Lorenzo, Antonio. *El tren de la felicidad*, 1975. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Niels Borch Jensen. Zinc (37 x 42 cm). 11 colores. Papel Velin d'Arches (50 x 65 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 8 P/A. Ficha-catálogo Grupo Quince (167).
Antonio Lorenzo. Obra gráfica (1959-1992). Museo de Bellas Artes de *Bilbao* (84)

Lorenzo, Antonio. *Meptuno (Avance Marino)*, 1975. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Niels Borch Jensen. Zinc (37 x 49 cm). 6 colores. Papel Velin d'Arches (51 x 70 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 8 P/A. Ejemplar: 29/75; MEAC: G.1600.
Ficha-catálogo Grupo Quince (169).
Antonio Lorenzo. Obra gráfica (1959-1992). Museo de Bellas Artes de *Bilbao* (87).



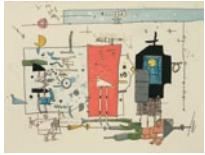
Lorenzo, Antonio. *Ritmos (Caos en la parte baja)*, 1975. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Niels Borch Jensen. Zinc (32 x 42 cm). 6 colores. Papel Velin d'Arches (51 x 63,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 8 P/A. Ficha-catálogo Grupo Quince (166).
Antonio Lorenzo. Obra gráfica (1959-1992). Museo de Bellas Artes de *Bilbao* (88).



Lorenzo, Antonio. *La figura*, 1979. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y buril). Editado por Grupo Quince; Denis Long. (37,5 x 49 cm). 19 colores. Papel Velin d'Arches (63 x 75 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 + 8 P/A.
Antonio Lorenzo. Obra gráfica 1959-1992. Museo de Bellas Artes de Bilbao (98) y *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (156).



Lorenzo, Antonio. *La reserva*, 1979. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Denis Long. (37,5 x 49 cm). 19 colores. Papel Velin d'Arches (63 x 75 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 8 P/A. *Antonio Lorenzo. Obra gráfica 1959-1992*. Museo de Bellas Artes de *Bilbao* (100); *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979 y *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (157).



Lorenzo, Antonio. *El triunfo*, 1979. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y buril). Editado por Grupo Quince; Denis Long. (37,5 x 49 cm). 13 colores. Papel Velin d'Arches (63 x 75 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 8 P/A. *Antonio Lorenzo. Obra gráfica 1959-1992*. Museo de Bellas Artes de *Bilbao* (99).



Mariam, Mariam S, (Pinchas Burstein). *Verano*, 1975. Litografía. Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Papel BFK Rives (53,5 x 62,5 cm) a sangre, Br / 250 gr. Ed. 75. Ejemplar: 68/75; MNCARS: AS 04885.



Mariam, Mariam S, (Pinchas Burstein). *Otoño*, 1975. Litografía. Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Papel BFK Rives (64 x 53,5 cm) a sangre, Br / 250 gr. Ed. 75. Ejemplar: 67/75; MNCARS: AS 4886.



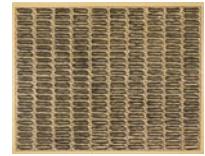
Maya, Antonio. *Mesa*, 1974. Grabado calcográfico (aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (19 x 25 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Super Alfa (55,5 x 44 cm), Br / 240 gr. Ed. 60. F, Fe. Ejemplar: 12/60; BNE: 51085. Ficha-catálogo Grupo Quince (136). G. Carmen Durango. Valladolid, 1973 y Panorama del Grabado Español. Perú, 1978.



Maya, Antonio. *Sombrero*, 1974. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Aluminio (42 x 54 cm). 1 / 1 (Ne).Papel BFK Rives (50 x 62 cm), Br / 250 gr. Ed. 60. F, Fe, Ss. Ejemplar: 34/60; BNE: 68427. Ficha-catálogo Grupo Quince (135). Panorama del Grabado Español. Perú, 1978.



Millares, Manolo. *Sin título* (Último aguafuerte de Millares), 1972. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y barniz blando). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (50 x 39 cm). 1 / 2. Papel Velin d'Arches (76 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 100. Sin firmar. Ejemplar: Antonio Lorenzo. Ficha-catálogo Grupo Quince (78).



Miura, Mitsuo. *Crisálida*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (25 x 32 cm). 1 / 2. Papel Guarro Grupo Quince (50 x 60 cm), Br / 240 gr. Ed. 75. Ejemplar: H.C. Monirul Islam. Ficha-catálogo Grupo Quince (97).



Molina, Antonio F. *La luna*, 1976. Grabado calcográfico (aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Niels Borch Jensen. Zinc (37 x 49,5 cm). 1 / 2. Papel Velin d'Arches (50 x 65 cm), Br / 250 gr. Ed. 60 + 6 P/A. F, Ca. Ejemplar: 41/60; BNE: 67920.



Mompó, Manuel. *Islote blanco*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (28 x 38 cm). 2 / 5. Papel Michel d'Arches (66 x 50 cm), Br / 240 gr. Ed. 75. F, Fe, Ca. Ejemplar: 39/75; BNE: 50222. Ficha-catálogo Grupo Quince (95). G. Lúzaró. Bilbao, 1974 y S. Besalla. Santander, 1974.

Monirul Islam. *Principio de los tiempos*, s.f. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Monirul Islam. Papel Arches (76 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed: 75. Ficha-catálogo Grupo Quince (170).

Monirul Islam. *La tierra perfumada*, s.f. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Monirul Islam. 41 x 49 cm. Papel Arches (76 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed: 75. Ficha-catálogo Grupo Quince (171).

Monirul Islam. *Bangla Desh*, 1972. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Monirul Islam. Papel Arches (50 x 100 cm), Br / 240 gr. Ed: 50. Ficha-catálogo Grupo Quince (96).



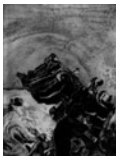
Mouliáa, Joaquín. *Prisma triangular (I-II-III)*, 1972. Serigrafía. (Reproducción de la serigrafía *Prisma triangular I*) Editado por Grupo Quince y realizado en el taller de serigrafía Giménez Espinosa de Valencia. 6 serigrafías entre 5 y 12 colores estampadas sobre 3 metacrilatos por ambas caras (60 x 36 cm). Ed. 100. Ficha-catálogo Grupo Quince (49-51).



Muñoz, Lucio. *Hess ya es fósil*, 1972. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y barniz blando). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abou Ali Abdel Aziz. Zinc (39 x 49 cm). 2 / 3. Papel Guarro Super Alfa (56 x 78 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 + 10 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 26/75; B.N.: 49967. *Lucio Muñoz. Obra Gráfica 1960-1988*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1989 (53). S. Conca. Tenerife, 1973; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973 y S. Besalla. Santander, 1974.



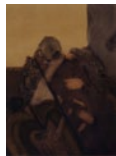
Muñoz, Lucio. *Composición nº 3*, 1972. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abou Ali Abdel Aziz. Zinc (26 x 31 cm). 3 colores. Papel Guarro Super Alfa (40 x 57 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 + 10 P/A. Ejemplar: P/A; Antonio Lorenzo. Ficha-catálogo Grupo Quince (35). *Lucio Muñoz. Obra Gráfica 1960-1988*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1989 (46).



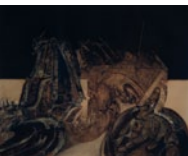
Muñoz, Lucio. *Composición nº 1*, 1972. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abou Ali Abdel Aziz. Zinc (33 x 24 cm). 1/1 (Ne). Papel Guarro Super Alfa (76 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 + 8 P/A + 5 H/C. Ficha-catálogo Grupo Quince (31). *Lucio Muñoz Obra Gráfica 1960-1988*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1989 (48).

Muñoz, Lucio. *Composición nº 2*, 1972. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abou Ali Abdel Aziz. Zinc (30 x 40 cm). 5 colores. Papel Guarro Super Alfa (56 x 75 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 + 8 P/A + 5 H/C. Ficha-catálogo Grupo Quince (32). *Lucio Muñoz. Obra Gráfica 1960-1988*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1989 (47).

Muñoz, Lucio. *Composición nº 4*, 1972. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abou Ali Abdel Aziz. Zinc (30 x 40 cm). 5 colores. Papel Guarro Super Alfa (56 x 75 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 + 8 P/A + 5 H/C. Ficha-catálogo Grupo Quince (33). *Lucio Muñoz. Obra Gráfica 1960-1988*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1989 (50).



Muñoz, Lucio. *Composición nº 5*, 1972. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abou Ali Abdel Aziz. Zinc (40 x 30 cm). 5 colores. Papel Guarro Super Alfa (75 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 + 8 P/A + 5 H/C + 2 P/E. Ejemplar: MNCARS: AS06471. Ficha-catálogo Grupo Quince (34). *Lucio Muñoz. Obra Gráfica 1960-1988*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1989 (49).



Muñoz, Lucio. *Orama...fin*, 1972. Grabado calcográfico aguafuerte, aguatinta y barniz blando. Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abou Ali Abdel Aziz. Zinc (39 x 49 cm). 5 colores. Papel Guarro Super Alfa (56 x 78 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 + 10 P/A. Ejemplar: 75/75; MNCARS: AS6470. No está reflejada en la Ficha-catálogo Grupo Quince. *Lucio Muñoz. Obra Gráfica 1960-1988*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1989 (54). (En el catálogo figura que no se ha realizado tiraje numerado).



Muñoz, Lucio. *Nergu*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y barniz blando). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abou Ali Abdel Aziz. Zinc (64 x 50 cm). 2 / 3. Papel Guarro Super Alfa (88 x 70 cm.), Br / 240 gr. Ed. 75 + 10 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 26/75; BNE: 49968. Ficha-catálogo Grupo Quince (29).
Lucio Muñoz. Obra Gráfica 1960-1988. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1989 (59) G. Huts. San Sebastián, 1972; G. Mikeldi. Bilbao, 1972; G. Benedet. Oviedo, 1972; S. Provincia. León, 1972; S. Conca. Tenerife, 1973; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; S. Besalla. Santander, 1974 y *Contemporary Spanish Prints*, 1979.



Muñoz, Lucio. *Homenaje a Millares (Formación de un Rhaco)*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abou Ali Abdel Aziz. Zinc (39,5 x 48,5 cm). Colores variables de 1 a 4. Papel Guarro Super Alfa (55,5 x 70 cm), Br / 240 gr. Ed. IXX + 10 P/A + 5 H/C. Ejemplar: P/A; Antonio Lorenzo. Ficha-catálogo Grupo Quince (29).
Lucio Muñoz. Obra Gráfica 1960-1988. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1989 (61) y *Contemporary Spanish Prints*, 1979.



Muñoz, Lucio. *Fiss*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y barniz blando). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abou Ali Abdel Aziz. Zinc (50 x 65 cm). 5 colores. Papel Guarro Super Alfa (70 x 85 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 + 8 P/A + 8 H/C. Ejemplar: NMCARS: AS06469. Ficha-catálogo Grupo Quince (30).
Lucio Muñoz. *Obra Gráfica 1960-1988*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1989 (57).



Nagel, Andrés. *Pantaleón (Pantalones)*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (49,4 x 40,6 cm). 2 / 1. Papel Guarro Grupo Quince (77,5 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 +7 P/A + 7 H/C. F, Ss Grupo Quince. Ejemplar: 72/75; BNE: 68988. Ficha-catálogo Grupo Quince (112).
G. Lúzaró. Bilbao, 1974 y S. Besalla. Santander, 1974.
Andrés Nagel. Obra gráfica completa 1971-1986. Museo de Bellas Artes de Bilbao (4).



Nagel, Andrés. *Manos*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (34 x 42 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Grupo Quince (69,5 x 52,6 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 + 7 P/A +7 H/C. F, Ca. Ejemplar: 8/75; B.N.: 50223. Ficha-catálogo Grupo Quince (113).
G. Lúzaró. Bilbao, 1974 y S. Besalla. Santander, 1974.
Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980, Museo Municipal (170).
Andrés Nagel. Obra gráfica completa 1971-1986. Museo de Bellas Artes de Bilbao (3).



Nagel, Andrés. *Perro atropellado I*, 1974. Litografía + collage (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. 61,6 x 68,5 cm. Aluminio (1 / 1); Papel Guarro (64 x 64 cm), Br / 250 gr. Ed. 50 + 5 P/A + 5 H/C. Ejemplar: Ramiro de Undabeytia. Estampa ejecutada sobre cartón con el papel recortado y un retoque en color rojo. G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besalla. Santander, 1974 y G. Prisma. Zaragoza, 1975.
Andrés Nagel. Obra gráfica completa 1971-1986. Museo de Bellas Artes de Bilbao (5).



Nagel, Andrés. *Perro atropellado II*, 1974. Litografía + collage (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. 64 x 64 cm. Aluminio (1 / 1); Papel Guarro (64 x 64 cm), Br / 250 gr. Ed. 50 + 5 P/A + 5 H/C. F, Ea. Ejemplar: 3/50; BNE: 68987. Estampa ejecutada sobre cartón con el papel recortado y algunos retoques de lápiz de color G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besalla. Santander, 1974 y G. Prisma. Zaragoza, 1975.
Andrés Nagel. Obra gráfica completa 1971-1986. Museo de Bellas Artes de Bilbao (6); *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (170); *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979; Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan. 1979.

Nagel, Andrés. *Saltador de cuerda (Autorretrato)*, 1975. Litografía + collage y spray (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Aluminio (119,5 x 56,5 cm). Papel Guarro (a sangre), Br / 250 gr.Ed. 40 + 3 P/A. Estampa ejecutada sobre cartón con el papel recortado y una cuerda.
Andrés Nagel. Obra gráfica completa 1971-1986. Museo de Bellas Artes de Bilbao (7) y *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979.



Nawar, Ahmed. *Personajes en rectángulo*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta y barniz blando). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Ahmed Nawar Zinc (49,5 x 29,5 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Super Alfa (77,5 x 55 cm), Br / 240 gr. Ed. 75. Ejemplar: 21/75; Antonio Lorenzo. Ficha-catálogo Grupo Quince (149).



Nawar, Ahmed. *Personajes en círculo*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte, aguatinta, barniz blando y gofrado). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Ahmed Nawar Zinc (48 x 48 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Super Alfa (a sangre), Br / 240 gr. Ed. 75. Ejemplar: 19/75; Antonio Lorenzo. Ficha-catálogo Grupo Quince (148).



Nóvoa, Leopoldo. *Negro*, 1974. Grabado calcográfico + cosido (aguafuerte, aguatinta y gofrado). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Niels Borch Jensen. Zinc (48,5 x 49 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Super Alfa (79 x 57 cm), Br / 240 gr. Ed. 65. Ejemplar: 2/65; Antonio Lorenzo. Ficha-catálogo Grupo Quince (139).
Cada estampa está cosida con un hilo de color negro.



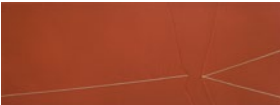
Nóvoa, Leopoldo. *Beige*, 1974. Grabado calcográfico + cosido (aguafuerte, aguatinta y gofrado). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Niels Borch Jensen. Zinc (48 x 48,5 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Super Alfa (57 x 79 cm), Br / 240 gr. Ed. 65. Ejemplar: 43/65; Antonio Lorenzo. Ficha-catálogo Grupo Quince (140).
Cada estampa está cosida con un hilo de color beige.



Nóvoa, Leopoldo. *Negro 2*, 1978. Grabado calcográfico + cosido (aguafuerte, aguatinta, barniz blando y gofrado). Editado por Grupo Quince; *Óscar Manesi* y Ramiro de Undabeytia. Zinc (48 x 43 cm). 2 / 1 (Ne). Papel Velin d'Arches (76 x 56,5 cm), Br / 240 gr. Ed. 65. Cada estampa está cosida con un hilo de color rojo.
Contemporary Spanish Prints. Madrid, 1979 y *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (171).



Nóvoa, Leopoldo. *Arena*, 1978. Grabado calcográfico + cosido (aguafuerte, aguatinta y gofrado). Editado por Grupo Quince; *Óscar Manesi* y Ramiro de Undabeytia. Zinc (43,5 x 47,5 cm). 2 / 1. Papel Velin d'Arches (76,5 x 57 cm), Br / 240 gr. Ed. 65. Cada estampa está cosida con un hilo de color rojo.
Contemporary Spanish Prints. Madrid, 1979.



Nóvoa, Leopoldo. *Sangre de dragón*, 1978. Grabado calcográfico + cosido (aguatinta, barniz blando y gofrado). Editado por Grupo Quince; *Óscar Manesi* y Ramiro de Undabeytia. Zinc. Papel Velin d'Arches Br / 240 gr. Cada estampa está cosida con un hilo de color blanco.



Nóvoa, Leopoldo. *Blanco*, 1978. Grabado calcográfico + cosido (aguafuerte, aguatinta y gofrado). Editado por Grupo Quince; *Óscar Manesi* y *Ramiro de Undabeytia*. Zinc. Papel Velin d'Arches Br / 240 gr. Cada estampa está cosida con un hilo de color negro.



Nuere, Esperanza. *Siempre vivas*, 1972. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Manuel Repila. Piedra (53 x 40 cm). 2 colores. Papel Guarro Grupo Quince (77 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 75. Ejemplar: P/A; BNE: 68428. Ficha-catálogo Grupo Quince (150).
G. Huts. San Sebastián ,1972; S. Provincia. León, 1972 y G. Benedet. Oviedo, 1972.



Nuere, Esperanza. *Planta*, 1974. Litografía (LI, BI). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. (54 x 75 cm). Papel Guarro Grupo Quince (56 x 77 cm), Br / 240 gr. Ed. 70 + 7 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 48/70; BNE: 50236. Ficha-catálogo Grupo Quince (151).
G. Huts. San Sebastián ,1972; S. Provincia. León, 1972 y G. Benedet. Oviedo, 1972.



Nuere, Esperanza. *Interior*, 1980. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Manuel Pérez. (55,5 x 44,5 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Velin d'Arches (69,5 x 57 cm), Br / 250 gr. Ed. 55 + 5 P/A. F. Ejemplar: 16/55; B.N.: 68429. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (259).

Nuere, Esperanza. *Violeta Africana*, 1980. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Don Herbert y Manuel Pérez. (38 x 48 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Rives BFK (50 x 65,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 70. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (260).



Pacheco, Joaquín. *Dunas*, 1973. Grabado calcográfico (aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (27 x 45 cm). 2 colores. Papel Guarro Grupo Quince (56 x 61 cm), Br / 240 gr. Ed. 75 + 7 P/A. F. Ca. Ejemplar: 14/75; BNE: 50224. Ficha-catálogo Grupo Quince (87). G. Lúzaró. Bilbao, 1974 y S. Besalla. Santander, 1974.

Pacheco, Joaquín. *Playa*, s.f. Grabado calcográfico. Editado por Grupo Quince. Zinc (32 x 45 cm). 2 colores. Papel Guarro Grupo Quince (56 x 70 cm), Br / 240 gr. Ed. 75. Ficha-catálogo Grupo Quince (88).

Pedrosa, Armando. *Injertos I*, 1972. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Manuel Repila. Piedra (40 x 33 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Grupo Quince (76 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 75. Ejemplar: BNE: 68428. Ficha-catálogo Grupo Quince (46).



Pedrosa, Armando. *Injertos II*, 1972. Litografía (lápiz litográfico). Editado por Grupo Quince; Manuel Repila. Piedra (40 x 33 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Grupo Quince (76 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 75. Ejemplar: BNE: 68428. Ficha-catálogo Grupo Quince (47).



Peinado, Francisco. *El Caballo*, 1972. Grabado calcográfico (aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Dimitri Papagueorguiiu / Faik Husein. Zinc (31 x 35 cm). 1 / 1 (Ne). Papel Guarro Grupo Quince (77 x 56 cm), Br / 240 gr. Ed. 100. Ejemplar: P/A; Monirul Islam. Ficha-catálogo Grupo Quince (14).



Peinado, Francisco. *Mariposa*, 1974. Grabado calcográfico (aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (49 x 64 cm). 2 colores. Papel Guarro Grupo Quince (56 x 67 cm), Br / 240 gr. Ed. 75. Ejemplar: P/A XII/XII; Monirul Islam. Ficha-catálogo Grupo Quince (13).



Porter, Liliana. *Homenaje a Magritte (Magritte's 16 of September I)*, 1975. Grabado calcográfico (aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo. Zinc (32 x 23 cm). 1 / 2. Papel Velin d'Arches (66 x 50 cm), Br / 250 gr. Ed. 50 + 5 P/A. F, Fe, T, Ca. Ejemplar: 19/50; BNE: 67928.



Romero, Juan. *La luna protegida*, 1973. Grabado calcográfico (aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Virgilio Pandý Aviado. Zinc (50 x 35 cm). 3 colores. Papel Michel d'Arches (76 x 56 cm), Br / 250 gr. Ed. 75 + 7 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 26/75; BNE: 50225. Ficha-catálogo Grupo Quince (101). G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; G. Lúzaró. Bilbao, 1974 y S. Besalla. Santander, 1974.



Rossell, Benet. *The end*, 1976. Grabado calcográfico (aguafuerte). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc (45,5 x 64 cm). 1 / 4. Papel Rives BFK (63 x 87,5 cm), Br / 250 gr. Ed. 60. Ejemplar: 24/60; BNE: 67935. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*, Museo Municipal (123).

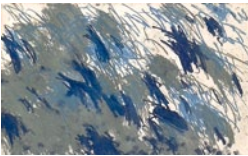


Santonja, Elena. *Árbol submarino*, 1977. Grabado calcográfico. Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia.

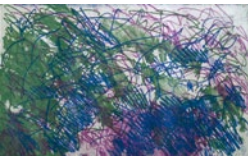
Saura, Antonio. *Cocktail Party*, 1975. Serigrafía-collage. Editado por Grupo Quince; Taller Giménez-Espinoza de Valencia / Lola García. (52 colores). Papel Offset-Coral (69,5 x 99 cm). Ed. 100 + 10 P/A + I-X + 4 H/C. MNCARS: AS06498. *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979.

Saura, Antonio. *Concilio (Jardín de Naciones)*, 1975. Serigrafía. Editado por Grupo Quince; Taller Giménez-Espinoza de Valencia / Lola García. (73 colores). Papel Offset-Coral (72 x 100 cm). Ed. 100 + 10 P/A + I-X + 4 H/C. *Contemporary Spanish Prints*. Madrid, 1979 y Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan. 1979.

Saura, Antonio. *Catedral*, 1975. Serigrafía. Editado por Grupo Quince; Taller Giménez-Espinoza de Valencia / Lola García. (100 colores). Papel Offset-Coral (69 x 99 cm). Ed. 100 + 10 P/A + I-X + 4 H/C.



Teixidor, Jordi. *Gris*, 1983. Grabado calcográfico (aguafuerte y barniz blando). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc (45,4 x 27,5 cm). Papel (50 x 66 cm) Br / 250 gr. Ed. 60 + 6 P/A + 2 H/C + 2 BAT. BNE: 69117.



Teixidor, Jordi. *Rosa*, 1983. Grabado calcográfico (aguafuerte y barniz blando). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc (45,4 x 27,5 cm). Papel (50 x 66 cm) Br / 250 gr. Ed. 60 + 6 P/A + 2 H/C + 2 BAT. BNE: 69119.



Teixidor, Jordi. *Verde*, 1983. Grabado calcográfico (aguafuerte y barniz blando). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc (45,4 x 27,5 cm). Papel (50 x 66 cm) Br / 250 gr. Ed. 60 + 6 P/A + 2 H/C + 2 BAT. BNE: 69118.



Victoria, Salvador. *Círculos en Violeta*, 1974. Grabado calcográfico (aguatinta). Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Monirul Islam. Zinc (55,5 x 38 cm). 1 / 2. Papel Guarro Super Alfa (79 x 53 cm), Br / 240 gr. Ed. 50 + 5 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 35/50; BNE: 50233. Ficha-catálogo Grupo Quince (141).



Villalba, Darío. *Manipulaciones sociales*, 1973. Serigrafía montada en una silueta de metacrilato. Editado por Grupo Quince; Taller Giménez-Espinoza de Valencia / Lola García. Serigrafía y fotolito (47 x 28 cm). 6 colores. Papel (61 x 48 cm). Ed. 75 + 8 P/A. F, Fe, Ca. MNCARS: AS06505. Ficha-catálogo Grupo Quince (67). S. Conca. Tenerife, 1973; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besalla. Santander, 1974 y G. Prisma. Zaragoza, 1975.



Villalba, Darío. *Manipulaciones eróticas*, 1973. Serigrafía montada en una silueta de metacrilato. Editado por Grupo Quince; Taller Giménez-Espinoza de Valencia / Lola García. Serigrafía y fotolito (47 x 28 cm). 6 colores. Papel (61 x 48 cm). Ed. 75 + 8 P/A. Ficha-catálogo Grupo Quince (65). S. Conca. Tenerife, 1973; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besalla. Santander, 1974 y G. Prisma. Zaragoza, 1975.

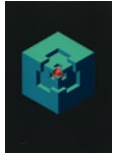


Villalba, Darío. *Manipulaciones bélicas*, 1973. Serigrafía montada en una silueta de metacrilato. Editado por Grupo Quince; Taller Giménez-Espinoza de Valencia / Lola García. Serigrafía y fotolito (47 x 28 cm). 6 colores. Papel (61 x 48 cm). Ed. 75 + 8 P/A. F, Fe, Ca. Ejemplar: 35/75; B.N.: 50226. Ficha-catálogo Grupo Quince (68). S. Conca. Tenerife, 1973; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besalla. Santander, 1974 y G. Prisma. Zaragoza, 1975.

Villalba, Darío. *Manipulaciones políticas*, 1973. Serigrafía montada en una silueta de metacrilato. Editado por Grupo Quince; Taller Giménez-Espinoza de Valencia / Lola García. Serigrafía y fotolito (47 x 28 cm). 6 colores. Papel (61 x 48 cm). Ed. 75 + 8 P/A. Ficha-catálogo Grupo Quince (66). S. Conca. Tenerife, 1973; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; G. Lúzaró. Bilbao, 1974; S. Besalla. Santander, 1974 y G. Prisma. Zaragoza, 1975.



Yturralde, José María. *Formas imposibles salmón*, 1974. Serigrafía. Editado por Grupo Quince; Taller Iberosuiza de Valencia. Serigrafía (24 x 28 cm). 3 colores. Papel (51 x 36 cm). Ed. 300. Ficha-catálogo Grupo Quince (102).



Yturralde, José María. *Formas imposibles azul*, 1974. Serigrafía. Editado por Grupo Quince; Taller Iberosuiza de Valencia. Serigrafía (24 x 28 cm). 5 colores. Papel (51 x 36 cm). Ed. 300. BNE: 68432. Ficha-catálogo Grupo Quince (104).



Yturralde, José María. *Formas imposibles verde*, 1974. Serigrafía. Editado por Grupo Quince; Taller Iberosuiza de Valencia. Serigrafía (24 x 28 cm). 3 colores. Papel (51 x 36 cm). Ed. 300. Ficha-catálogo Grupo Quince (105).

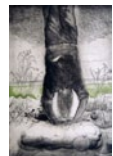
Yturralde, José María. *Formas imposibles naranja*, 1974. Serigrafía. Editado por Grupo Quince; Taller Iberosuiza de Valencia. Serigrafía (24 x 28 cm). 3 colores. Papel (51 x 36 cm). Ed. 300. Ficha-catálogo Grupo Quince (103).

Zóbel, Fernando. *Flauta traverso I*, 1979. Litografía. Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Manuel Pérez. Papel Arches (50,5 x 65 cm), Br / 240 gr. Ed. 40.



Zóbel, Fernando. *Flauta traverso II*, 1979. Grabado calcográfico (aguafuerte y fotograbado). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Papel Arches (50,5 x 65 cm) a sangre. Br / 240 gr. Ed. 40. BNE: 68431.

Zóbel, Fernando. *La orilla enfrente*, 1979. Grabado calcográfico (aguafuerte y fotograbado). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc (37 x 29 cm). Papel Arches (63 x 56 cm) a sangre. Br / 240 gr. Ed. 50 + 5 P/A. BNE: 68432.



Zurriarrain, Ramón. *En las nubes*, 1978. Grabado calcográfico (aguafuerte y aguatinta). Editado por Grupo Quince; Óscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Zinc (74 x 49,5 cm). 2 colores. Papel Arches (91 x 63 cm), Br / 240 gr. Ed: 50 Ejemplar: 5/50. BNE: 68695.

V.3. CATALOGACIÓN DE CARPETAS EDITADAS POR GRUPO QUINCE.



Avia, Amalia; Enrique Gran; Julio López Hernández; Manuel Millares; Lucio Muñoz; Paco Nieva; Ángel Orcajo; Manuel Raba; Joaquín Ramo; Antonio Saura y Eusebio Sempere. *Homenaje a Chicharro*, 1972-74. Grabado calcográfico y litografía (11). Texto de Eduardo Chicharro: "9 cartas de noche". Introducción de Gonzalo Armero. Editado por Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abu Alí Abdel Aziz, Monirul Islam y Virgilio Pandy Aviado.

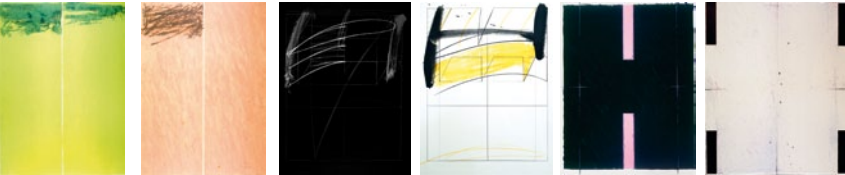
Papel Guarro especial Grupo Quince (55 x 41 cm), Br / 240 gr. Carpeta realizada por Jaime y Jorge Blassi (56 x 42 cm). Edición: 100 + 10 P/A. Ejemplar: 44/100; MNCARS: C-AS06441-01/11. Ficha-catálogo Grupo Quince (117-127). G. Lúzaró. Bilbao, 1974.



Deira, Ernesto. *Pantaleón y las visitadoras*, 1974. Aguafuerte (6). Texto de Mario Vargas Llosa. Editado por Galería Aeale de Madrid y Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Rosa Biadiú. Papel Guarro Super Alfa (53 x 70 cm), Br / 240 gr. Carpeta de cartón gris con cintas negras (54 x 71 x 1 cm). Edición: 75. Ejemplar: 7/75; Ramiro de Undabeytia. Ficha-catálogo Grupo Quince (152-157). G. Lúzaró. Bilbao, 1974.



Delgado, Gerardo. *Las Ruinas*, 1984 (octubre). Grabado Calcográfico (4). Texto de Rodrigo Caro: "Las Ruinas de Itálica". Editado por Grupo Quince y galería Egam de Madrid; Oscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Papel Velin de Arches (64 x 78 cm.) a sangre, Br / 270 gr. Carpeta entelada en gris (66 x 80 x 2 cm). Edición de 75 + 8 P/A + 4 H/C. Ejemplar: BNE: 69027-67029. La primera matriz estampada de los cuatro grabados es el trazado de la planta del anfiteatro de la ciudad de Itálica, levantada por Demetrio de los Ríos: Expuesta en Grupo Quince, noviembre 1984 ("Las Ruinas y otros grabados").



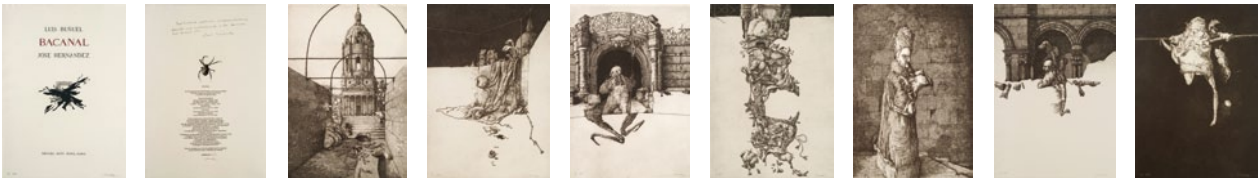
Delgado, Gerardo, José Ramón Sierra y Juan Suarez. *Libro a cuatro*, 1978. Litografía (6). Poemas de Jacobo Cortines: "Abandono y desidia", "Noche de tierra" y "Cantos rodados". Editado por Grupo Quince con la colaboración de la galería Juana de Aizpuru de Sevilla; Don Herbert / Manuel Pérez. Papel BFK Rives y Velin de Arches (76 x 56 cm), Br / 240 gr. Carpeta gris verdoso (77,5 x 58 x 1,5 cm). Edición: 30 + 20 I/XX + 10 P/A. Ejemplar: 22/75; BNE: 68433/38. Contemporary Spanish Prints. Madrid, 1979. Expuesto en Grupo Quince, 1978; Galería Iolas-Velasco de Madrid, 1978 y Sala de exposiciones del Banco de Granada, Granada, 1978.



Guerrero, José. *El color en la poesía*, 1975. Litografía (6). Poemas de: Rafael Alberti “A la composición”, Lawrence Ferlinghetti “Senderos a sitios lejanos”, Federico García Lorca “Soneto”, Jorge Guillén “Correspondiendo”, Stanley Kunitz “Fosforescencias” y Pablo Neruda “Oda al color verde”. Editado por Grupo Quince y la galería Juana Mordó de Madrid; Don Herbert / Denis Long. Papel BFK Rives (65,5 x 55,5 cm); Br / 240 gr. Carpeta gris verdoso (77,5 x 58 x 1,5 cm). Edición: 75 + 8 P/A. Ejemplar: 22/75; BNE: 51074/79. Contemporary Spanish Prints. Madrid, 1979. Expuesto en Grupo Quince, 1975 y la Galería Juana Mordó, 1975.



Hernández, José. *Ópera*, 1971 (octubre-noviembre). Litografía sobre piedra (6). Texto de Ángel González. Editado por Grupo Quince y la galería Iolas-Velasco de Madrid; Dimitri Papagueorgui / Manuel Repila. Papel Guarro especial Grupo Quince (76 x 56 cm). Br / 240 gr. Carpeta (77,5 x 56,5 x 2 cm). Edición: 60 + 5 P/A + 5 H/C + I-XV. Ficha-catálogo Grupo Quince (1-6). Panorama del Grabado Español. Perú, 1978; Contemporary Spanish Prints. Madrid, 1979; Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan. 1979; Técnicas tradicionales de Estampación 1900-80. Expuesto en G. Iolas-Velasco, 1971; G. Mikeldi. Bilbao, 1972; G. Grupo Quince, 1972; G. Benedet. Oviedo, 1972; S. Provincia. León, 1972; S. Conca. Tenerife, 1973; G. Carmen Durango. Valladolid, 1973; S. Besalla. Santander, 1974 y G. Prisma. Zaragoza, 1975.



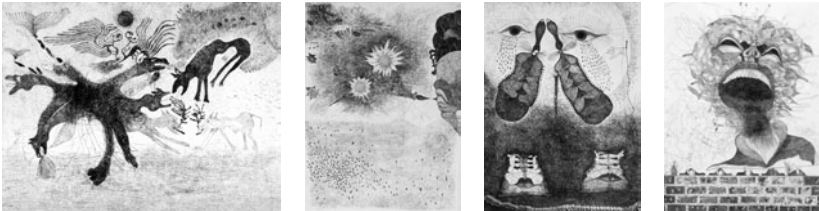
Hernández, José. *Bacanal*, 1975 (enero-junio). Litografía (10). Textos de Luís Buñuel (elegidos por Emilio Sanz de Soto): “Palacio de Hielo”, “El arco iris y la cataplasma”, “Redentora”, “Bacanal” y “Olor de santidad”. Editado por Grupo Quince; Niels Borch Jensen. Papel Velin de Arches (50 x 35 cm); Br / 250 gr. Carpeta realizada por Jaime y Jorge Blassi en madera entelada en negro (51 x 36 x 4 cm). Edición: 75 (del 1 al 15 suite extraordinaria)+ 8 P/A + 4 H/C. Ejemplar: 32/75; BNE: 51086-51093. Ficha-catálogo Grupo Quince (sin numeración). Contemporary Spanish Prints. Madrid, 1979. Expuesto en Grupo Quince, octubre 1975 y G. Prisma, 1975.



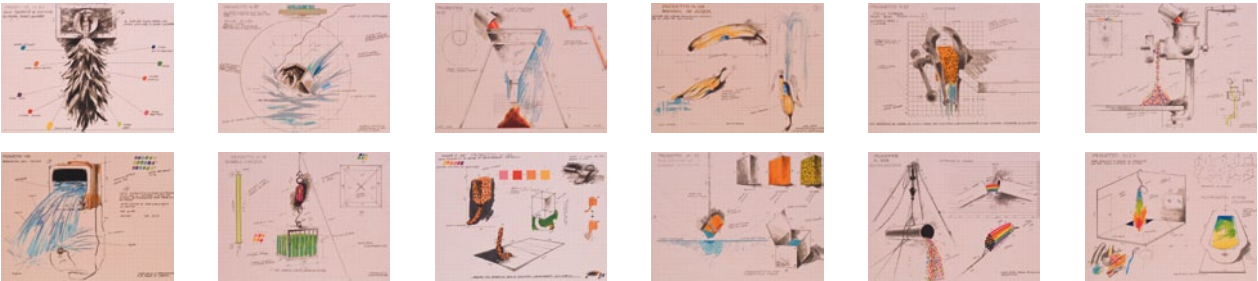
Hernández Pijuan, Joan. *Proyectos para un paisaje*, 1976. Litografía (6). Texto de José Ayllón: “Carta a Joan Hernández Pijuan”. Editado por Grupo Quince; Don Herbert / Denis Long. Papel BFK Rives (76 x 56 cm); Br / 240 gr. Carpeta gris verdoso (77,5 x 58 x 1,5 cm). Edición: 75 + 8 P/A + 5 H/C. Ejemplar: 36/75; MNCARS: C-AS06450-01/06. Contemporary Spanish Prints. Madrid, 1979. Expuesto en FIAC de París, 1976; Grupo Quince, 1977 y Feria de Bolonia, 1977.



Laffón, Carmen. *Banco de San Carlos* 1782-Banco de España 1982, 1982 (junio). Grabado Calcográfico (4). Editado por el Banco de España y realizado en el taller de estampación de Grupo Quince; Oscar Manesi y Ramiro de Undabeytia. Papel Velin de Arches (60 x 56,5 cm); Br / 250 gr. Carpeta entelada en marrón (62 x 58 x 2 cm). Edición: 200 + 30 P/A (I-XXX). Ejemplar: Ramiro de Undabeytia. Carpeta editada por el Banco de España con motivo de la celebración del bicentenario de la apertura del banco. Las planchas anuladas han pasado al archivo del Banco de España.

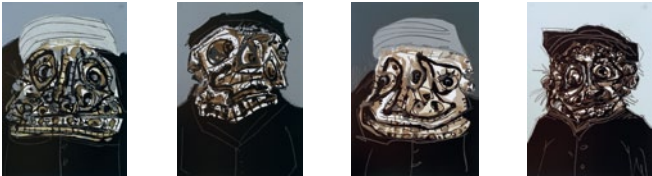


Peinado, Francisco. *Glosa (Grito, Perros, Botas y Lirica)*, 1971. Aguafuerte (4). Texto de San Juan de la Cruz. Editado por Grupo Quince; Dimitri Papagueorgui / Abu Ali Abdel Aziz y Faik Husein. Papel Guarro especial Grupo Quince (76 x 56 cm); Br / 240 gr. Carpeta entelada en rojo. Edición: 45 + I-XXV + 10 P/A. F. Ca. Ejemplar: 41/45; MNCARS: AS06482-01/04. Ficha-catálogo Grupo Quince (9-12). Expuesto en G. Huts. San Sebastián, 1972; G. Benedet. Oviedo, 1972; S. Provincia. León, 1972; G. Mikeldi. Bilbao, 1972 y S. Conca, Tenerife, 1973.



Plessi, Fabrizio. *Rapporto sull’acqua (1 trita-acqua colorata, 3 gabbia del poeta, 4 spugna con coda di leopardo, 5 analogie sostitutive, 6 sull’irrigazione, 7 doccia al fluoro, 8 fisica 1° film 16mm, 9 acqua=polvere, 10 banana ad acqua, 11 all’acqua, piume colorate, 12 morsa e espugna.)*, 1974 (mayo). *Serigrafías* (12). Texto de Antonio Lorenzo. Editado por Grupo Quince y realizado en el taller Giménez-Espinosa de Valencia; Lola García. Papel Velin de Arches (48 x 58 cm) a sangre; Br / 250 gr. Carpeta en negro realizada por Jaime y Jorge Blassi (51 x 61 x 3 cm) y serigrafada en blanco con el título en la solapa y una imagen en la trasera. Edición: 100 + 20 P/A (I-XX). Ejemplar: P/A; Ramiro de Undabeytia. Expuesto en G. Lúzar. Bilbao, 1974.

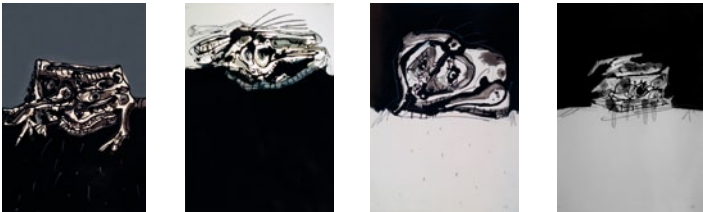
Saura, Antonio. *Los curas de abril (Don Francisco, Don Antonio, Don Pablo, Don José y Don Simón)*, 1960-72. Litografía (6). Texto de Antonio Pérez. Editado por Grupo Quince en 1972 y realizado por Dimitri Papagueorgui dentro de la Colección Boj en 1960. Papel Guarro (59 x 41 cm). Edición: 50 + 10 P/A. Ficha-catálogo Grupo Quince (106-111). Antonio Saura: Obra Gráfica. Santa Cruz de Tenerife, 1973. Antonio Saura. Obra Gráfica. 1958-1984. Madrid, 1984.



Saura, Antonio. *Remembrandt*, 1966-73. Serigrafía (4). Texto de Bert Schierbeek.
Editado por Grupo Quince en 1973 y realizado por Abel Martín en 1966.
Papel (69 x 50 cm). Carpeta entelada en marrón.
Edición: 60 + I-XX (ejemplares sueltos).
Ficha-catálogo Grupo Quince (21-24).
Antonio Saura: Obra Gráfica. Santa Cruz de Tenerife, 1973.
Antonio Saura. Obra Gráfica. 1958-1984. Madrid, 1984.



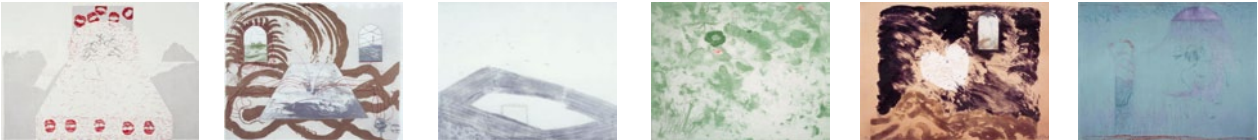
Saura, Antonio. *The King*. Retratos imaginarios de Felipe II, 1968-71. Serigrafía (4). Texto de José Lezama Lima.
Editado por Grupo Quince en 1971 y realizado por Abel Martín en 1968.
Papel (69 x 50 cm). Edición: 60 + I-XX (ejemplares sueltos). Ejemplar: 2/60; MNCARS: AS06489-01/04.
Ficha-catálogo Grupo Quince (17-20).
Antonio Saura: Obra Gráfica. Santa Cruz de Tenerife, 1973.
Antonio Saura. Obra Gráfica. 1958-1984. Madrid, 1984.



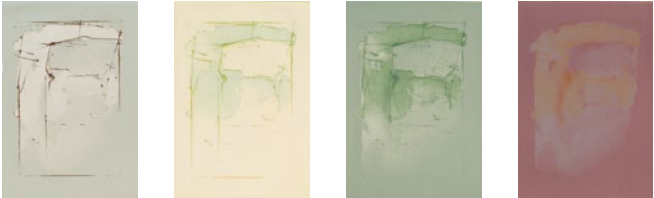
Saura, Antonio. *Le chien de Goya*, 1968-72. Serigrafía (4). Texto de Jean-Clarence Lambert.
Editado por Grupo Quince en 1972 y realizado por Abel Martín en 1968.
Papel (69 x 50 cm). Edición de 60 + I-XX (ejemplares sueltos). Carpeta entelada en gris.
Ejemplar: MNCARS: AS06493-01/04.
Ficha Catalogo Grupo Quince (25-28).
Antonio Saura: Obra Gráfica. Santa Cruz de Tenerife, 1973.
Antonio Saura. Obra Gráfica. 1958-1984. Madrid, 1984.



Saura, Antonio. *Nocturno*, 1973. Grabado calcográfico (5). Partitura de Chopin.
Grupo Quince; Antonio Lorenzo / Abu Alí Abdel Aziz].
Papel Velín de Arches (62,5 x 48,5 cm) a sangre; Br / 240 gr.
Edición: 30 + 5 P/A. Ejemplar de Ramiro de Undabeytia.
Ficha Catalogo Grupo Quince (112-116).



Smith, Robert. *Desiderata (Bedroom in the Escorial, Inside...Outside, Last Spring, Changes with the wind, Open wide y Table)*, 1972. Grabado Calcográfico y litografía (6). Traducción de José Ayllón del epitafio “Desiderata”.
Editado por Grupo Quince y la galería Vandrés de Madrid; Antonio Lorenzo y Manuel Repila / Abu Alí Abdel Aziz.
Papel Guarro especial Grupo Quince (56 x 77 cm); Br / 240 gr.
Edición: 40 + 35 + 7 P/A. Carpeta entelada en negro.
Ejemplar: 39/75; MNCARS: AS06698-01/06.
Ficha Catalogo Grupo Quince (59-64).
Expuesto en G. Vandrés. Madrid, 1973.



Zóbel, Fernando. *Four Seasons* (Winter, summer, autumn y spring), 1982 (febrero). Grabado calcográfico (4).
Texto de Kevin Power (versión inglesa) y Mario Hernández (versión española).
Editado por Grupo Quince y Galería Theo de Madrid; Oscar Manesi y Ramiro de Undabeytia.
Papel Velín de Arches (49 x 38 cm); Br / 250 gr. Carpeta realizada por Jaime y Jorge Blassi en rafia marrón, aluminio y plástico (50 x 40 x 1,5 cm).
Edición: 45 + 8 P/A + 1 H/C. Ejemplar: H/C; Ramiro de Undabeytia.
Expuesta en Grupo Quince, noviembre 1974.

VI. CONCLUSIONES

Tras efectuar este profundo análisis documental y crítico de toda la actividad gráfica desarrollada por Grupo Quince, y dejar constancia de las importantes aportaciones realizadas en este ámbito mediante la revisión comparativa de la situación previa en la que se encontraba el arte gráfico, y el análisis de los conceptos que definen la situación actual; pasamos a establecer las conclusiones que se han obtenido de este estudio.

A través de este intenso recorrido concluimos que Grupo Quince fue el proyecto editorial más importante que hubo en España en los años 70. Una iniciativa privada que desarrolló por primera vez el modelo “taller-editora-galería”, una estructura organizativa que se ha consolidado en el tiempo gracias a los excelentes resultados obtenidos. En definitiva, un modelo de gestión en el que se unifica el trabajo creativo del artista, la colaboración de un técnico cualificado, la edición, la promoción, la exhibición y la venta de la obra; con una visión contemporánea que continúa vigente en la actualidad.

Queremos destacar la decisiva aportación que hizo Grupo Quince proporcionando un entorno favorable para que los artistas de otras disciplinas se iniciaran y experimentaran en la litografía y el grabado calcográfico. La ausencia de un taller en el que trabajar con buenos técnicos y materiales, obstaculizaba de forma determinante la incorporación de los artistas al grabado, en una época caracterizada por el creciente interés en la búsqueda de nuevos lenguajes y medios de expresión. Por este motivo manifestamos nuestra convicción de que Grupo Quince fue un proyecto absolutamente necesario y trascendental, que aportó a los artistas el lugar idóneo para experimentar y desarrollar sus planteamientos artísticos en este medio gráfico.

A lo largo de toda la investigación se ha puesto especial énfasis en la justificación de que, una de las causas fundamentales por las que la obra gráfica ha adquirido una nueva dimensión, ha sido la incorporación de los artistas a este medio. Por ello manifestamos que esta realidad no hubiera podido llevarse a cabo sin un proyecto con una sólida organización, y concluimos que Grupo Quince fue el responsable de la implantación de este nuevo ambiente favorable que estableció un importante precedente que se impondría como el sistema más idóneo y completo para la creación, la edición y la gestión de la obra gráfica.

Por esta razón concluimos que este cambio se inició gracias a la apertura del taller de Grupo Quince en el que cerca de un centenar de artistas pudieron, algunos de ellos por

primera vez, aprender, investigar y crear obra gráfica asesorados por excelentes técnicos; con los medios, materiales e instalaciones apropiados. Su creación supuso el establecimiento de un entorno único en ese momento en el que los artistas gozaron de plena libertad en la ejecución de sus estampas sin estar sujetos a condicionamientos estéticos o plásticos, ni ceñidos a intereses comerciales o limitados por el tiempo y los materiales.

Otro aspecto importante sobre el que conviene incidir es que los artistas no sólo dispusieron del entorno donde trabajar, sino que su obra era editada, distribuida, mostrada y vendida por Grupo Quince, accediendo directamente al mercado del arte sin necesidad de gestionar personalmente la parte comercial. Hasta ese momento, muy pocas galerías editaban obra gráfica de sus artistas, tan sólo Juana Mordó, Sen o Juana de Aizpuru, realizaban ediciones ocasionalmente, de modo que los artistas se beneficiaron de estas propuestas en las que además de trabajar con el grabado, su obra era difundida y comercializada.

Es de vital importancia recalcar en estas conclusiones la trayectoria artística de los artistas que editó Grupo Quince. Dentro de esa larga lista se encuentran nombres tan importantes en el arte contemporáneo español como José Guerrero, Miguel Ángel Campano, Fernando Zóbel, Carmen Laffón, Antonio Saura, Gerardo Delgado, Joan Hernández Pijuan, Luis Gordillo, Amadeo Gabino, Manuel Millares, Darío Villalba o José M^a Yturralde. La importancia de estos artistas no sólo reside en sus aportaciones en el campo de la pintura o la escultura, sino por haber desarrollado una parte muy importante de su carrera artística empleando distintos procedimientos gráficos como otro medio más de expresión, repercutiendo inequívocamente en el elevando estatus que ostenta el arte gráfico en la actualidad.

Como consecuencia de la extensa lista de artistas que trabajaron en Grupo Quince y la activa participación de sus directivos en el entorno cultural del momento, destacamos la diversidad de la obra editada y la pluralidad de las exposiciones programadas. Por sus talleres pasaron artistas de todas las tendencias, articulándose como un reflejo fiel de una generación que lideró un cambio crucial en el rumbo del arte. Una generación fuertemente marcada por los cambios y la apertura ideológica, con deseos de experimentar y definir un nuevo panorama artístico en el que se empezaba a incorporar la obra gráfica como otro instrumento creativo. En ese sentido, fue decisivo contar con un lugar de encuentro donde no sólo tenía cabida el arte, sino también el diseño, la literatura, la poesía y la música; liderado por gente entusiasta y comprometida.

Grupo Quince constituyó un núcleo de referencia para todos los que participaron de una forma activa en el entorno cultural madrileño de los años 70, y actuó de catalizador y creador de sinergias entre numerosas personas comprometidas en el arte y la cultura. Prueba de ello fueron algunas exposiciones como la de la revista de literatura, arte y pensamiento, *Separata*, dirigida por Jacobo Cortines en la que participaron en el diseño y la redacción: Gerardo Delgado, Juan Suárez y José Ramón Sierra. Estos tres artistas sevillanos, el mismo año de publicación del primer número de la revista, llevó a cabo el porfolio de litografías *Libro a cuatro* con los poemas de Jacobo Cortines. Así mismo, examinando algunos de los nombres de los artistas que colaboraron en la publicación: Carmen Laffón, Fernando Zóbel, Joan Hernández Pijuán, Miguel Ángel Campano, Jordi Teixidor o Luis Gordillo, comprobamos que todos ellos habían trabajado también en Grupo Quince. Hubo otras ocasiones en las que el arte y la literatura fueron protagonistas como la exposición en la que se presentó la obra de Juan Benet, *El Estado*, junto a grabados de José Guerrero; o en las ediciones de las carpetas en las que conviven los textos de poetas y escritores como Ángel González, Luís Buñuel, Mario Vargas Llosa o Kevin Power; con litografías y grabados de José Hernández, Ernesto Deira o Fernando Zóbel.

Tras el análisis y la catalogación de las obras editadas por Grupo Quince a lo largo de toda su trayectoria, concluimos que por la magnitud del trabajo, la calidad de las estampas y la relevancia de los artistas editados, constituyen el mejor y más numeroso legado de obra editada durante los años 70 en España. Muchas de estas obras fueron una

apuesta arriesgada por los nuevos lenguajes, como las serigrafías de Joaquín Mouliáa y Darío Villalba editadas en 1972. Otras continúan siendo un referente importante en la gráfica contemporánea como la serie de 14 litografías de Luis Gordillo co-editadas con la galería Theo en 1979, o el porfolio de 12 serigrafías de Fabrizio Plessi, *Rapporto sull’acqua* editado en 1974. Todas en conjunto conforman una valiosa aportación a la historia del grabado, aunque destacamos las 18 carpetas efectuadas, por considerar que son los proyectos editoriales más ambiciosos y los que se han significado de manera más sobresaliente en años posteriores. Entre los artistas escogidos se encontraban Antonio Saura, José Hernández, José Guerrero o Fernando Zóbel, todos ellos máximos exponentes del arte contemporáneo español; que han acompañado textos o poesías de importantes escritores, creando una obra cuidada, compleja y excepcional.

Toda esta admirable labor se acometió gracias a la profesionalidad de las personas responsables de la dirección artística y comercial de Grupo Quince: María Corral, José Ayllón y Carmen Giménez; sin cuyo trabajo y esfuerzo a lo largo de más de una década, no se hubieran obtenido estos brillantes resultados. Su gestión fue capaz de abordar numerosas ediciones y exposiciones, adquiriendo una experiencia y un conocimiento que, tras dejar Grupo Quince, desarrollarían en otros proyectos culturales. Por un lado, María Corral y Carmen Giménez alcanzaron cargos de gran responsabilidad en la gestión y dirección de arte dentro y fuera de nuestro país, forjando su impecable currículum durante los años en Grupo Quince. Por otro lado, José Ayllón que ya poseían una relevante y dilatada trayectoria en el mundo del arte como crítico, editor y comisario, aportó con su experiencia y sus conocimientos la base sobre la que se levantó el proyecto editorial. Con su carismática personalidad y su buen criterio, atrajo a los artistas y creó el entramado necesario para introducir la obra dentro de los mecanismos comerciales.

Con el objeto de poner en valor las importantes repercusiones que se produjeron en el arte como consecuencia del trabajo de María Corral y Carmen Giménez, destacaremos las más relevantes para argumentar la trascendencia de sus actuaciones. Como se ha visto, María Corral dejó la dirección artística en 1981 para incorporarse a *La Caixa* dentro de la programación de exposiciones, cargo que ostentó hasta 1991 que fue nombrada directora del MNCARS. Es interesante para estas conclusiones nombrar algunas de las exposiciones monográficas y retrospectivas que comisarió desde la dirección del Centro, como la de Manolo Millares y Carmen Laffón en 1992, Joan Hernández Pijuan en 1993 o José Guerrero en 1994, todos ellos artistas que habían tenido una implicación importante en Grupo Quince. En 1995 volvió a *La Caixa* para hacerse cargo de la colección de arte contemporáneo y su ubicación en el nuevo CaixaFórum de Barcelona y desde ahí pasó a desempeñar cargos de gran responsabilidad en la gestión cultural tanto a nivel nacional como internacional, destacando la codirección de la 51 *Biennale di Venecia* en 2005 junto a Rosa Martínez.

Uno de los mayores logros de Grupo Quince fue la apertura de diversas vías de promoción, distribución y venta de la obra gráfica a un público no sólo español, sino también internacional. Esta actividad comercial fue desarrollada por Carmen Giménez, cuyo trabajo posibilitó las relaciones con numerosas galerías ubicadas en distintos puntos de la geografía, cediendo obra en depósito, editando a sus artistas o colaborando en ediciones, como fue el caso de las galerías madrileñas Vandrés, Theo o Juana Mordó. Sobre todo son dignas de mención las frecuentes exposiciones celebradas entre 1972 y 1976, con la obra que se iba editando en Grupo Quince en galerías como Lúzar y Mikeldi de Bilbao, Prisma de Zaragoza, Besaya de Santander o Huts de San Sebastián. Estas exposiciones de obra gráfica que en la actualidad se suceden dentro de la normalidad, significaron en aquellos años 70 un acercamiento a un público neófito en la valoración de la estampa, iniciando un proceso de sensibilización, decisivo para el impulso del coleccionismo y la apreciación y disfrute de esta disciplina.

Esa importante labor didáctica y de concienciación fue una de las aportaciones fundamentales de Grupo Quince, ya que lograron captar el interés del público y crearon un mercado entorno al grabado prácticamente inexistente hasta ese momento. Son espe-

cialmente relevantes las exposiciones realizadas en su espacio en un momento en el que empezaron a surgir otras galerías en Madrid interesadas por la obra gráfica como Esti-Arte, Sen, Toisón, Rayuela o Egam. A pesar de que las dimensiones de su local eran reducidas, y de que inicialmente sus intenciones sólo pretendían mostrar la obra que se iba editando en el taller, se ha podido constatar a lo largo del trabajo, como con el tiempo esta labor llegó a adquirir gran relevancia, no sólo por las exposiciones de obra gráfica, sino por las presentaciones y eventos vinculados al mundo del arte, el diseño y la cultura. Estos acontecimientos congregaron a un buen número de personas pertenecientes a muy diversos ámbitos artísticos, en lo que supuso un foco cultural muy importante que unió a escritores, diseñadores, arquitectos, músicos, artistas, galeristas,... propiciando la gestación de proyectos multidisciplinares, como la exposición *De algunos lenguajes* en la que participaron el músico Luis de Pablo, los artistas Mata y Antonia Payero y el poeta Mahfúd Massís.

Dentro de las exposiciones organizadas por Grupo Quince destacamos aquellas que fueron programadas como resultado de los contactos mantenidos por Carmen Giménez durante su estancia en Estados Unidos en 1977. Allí estableció vínculos con otras galerías e importantes instituciones como el *Metropolitan Museum* y el MOMA de Nueva York, gestiones que repercutieron en la proyección, por primera vez, de la obra gráfica de artistas españoles en otros países. Gracias a sus esfuerzos encaminados a la promoción de artistas editados por Grupo Quince, tuvo lugar la exposición *Contemporary Spanish Prints*, que itineró por numerosos museos y universidades norteamericanas durante 1979 y 1980, en lo que supuso una iniciativa en el campo de la gráfica contemporánea española sin precedentes.

Para corroborar el papel destacado de Carmen Giménez a lo largo de su trayectoria profesional, señalaremos al menos dos aspectos que demuestran su importantísima labor en la gestión cultural a partir de su cese en Grupo Quince. El primero de ellos es la continuación como editora independiente en colaboración con grabadores que habían estado trabajando en el taller de Grupo Quince. La carpeta de aguafuertes de José Hernández, *Une Saison en enfer (Una temporada en el infierno)* de Arthur Rimbaud, es uno de esos proyectos que llevó a cabo con Denis Long en 1981. El segundo es la extraordinaria trayectoria profesional de la que destacamos la dirección del Centro Nacional de Exposiciones, desde donde organizó casi 200 muestras; y su cargo como conservadora jefe de arte del siglo XX en los museos Guggenheim. Trabajos que junto a otros muchos de gestión, comisariado y asesoramiento, se han reconocido con el Premio Nacional de artes plásticas y en el reciente nombramiento de Académica de Honor de la Académica de Bellas Artes de San Fernando, siendo la primera mujer en la historia de la Academia que ostenta esta distinción.

Estas relaciones internacionales también se vieron fortalecidas con la asistencia de Carmen Giménez y María Corral a ferias y bienales en otros países, en las que entraron en contacto con importantes talleres y/o editoras como *Parasol Press de Nueva York, o Gemini G.E.L.* de Los Ángeles. En ellas se llevó a cabo la promoción de algunos artistas españoles fuera de nuestras fronteras como la de Joan Hernández Pijuan y su carpeta *Proyectos para un paisaje*, visibilidad que reportó grandes beneficios a la difusión de la obra gráfica española en el extranjero. Además, esta apertura les permitió conocer el trabajo que se estaba haciendo en otros talleres, generalmente norteamericanos, donde estaban editando obra de artistas de primera línea. Estos contactos posibilitaron las exposiciones en su galería, por primera vez en España, de obra gráfica de artistas como Jim Dine, Jasper Jones, Claes Oldenburg, David Hockney o Frank Stella, gracias a la colaboración entre Grupo Quince y los editores Robert Feldman de la editora *Parasol Press* y Paul Cornwall-Jones de *Petersburg Press* de Nueva York.

Otra de las conclusiones destacadas de esta investigación es que gracias a Grupo Quince se articuló un entramado de editores, grabadores y talleres, formado por los directores técnicos, los litógrafos y los estampadores, que continúa en la actualidad. Estas personas, que con el paso del tiempo han iniciados sus propios proyectos, han continuado

desarrollando una actividad importante en torno a la gráfica, editando, investigando en su propia obra o colaborando con otros artistas. En este sentido, valoramos sobre todo la labor llevada a cabo por Dimitri Papagueorgui, al que consideramos el artífice e impulsor del proyecto, cuya trayectoria ha significado un referente en el grabado español por ser pionero en la enseñanza y la edición de obra gráfica y sobre todo por tener la visión contemporánea de la organización del taller-editora como entorno más propicio para establecer ese espacio de colaboración, aprendizaje y experimentación. Sus primeros trabajos con algunos artistas como Lucio Muñoz, Antonio Saura, José Hernández y Rafael Canogar, significaron el origen del proyecto que nos ocupa, y destacamos la energía, la ilusión y la vitalidad con la que ha continuado durante estos años.

Hemos incidido reiteradamente en la importancia del proceso colaborativo del grabado, por eso es esencial elogiar el trabajo que desarrolló el pintor Antonio Lorenzo durante los cinco años que asumió la dirección técnica de Grupo Quince. Fue una persona que por su formación de artista y su vinculación al entorno del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, aportó una valiosa concepción de la gráfica desde la valoración de la idea y la imagen, sobre la de la técnica. Su sensibilidad, su carácter, su profundo conocimiento del grabado y el arte, hizo del taller de Grupo Quince el mejor entorno para aprender e investigar. Todas las personas que trabajaron junto a él destacaron su gran compromiso y dedicación con el proyecto de Grupo Quince, así como su carismática personalidad para empatizar con los artistas y los estampadores que compartieron con él esos años de incesante actividad. Antonio Lorenzo continuó grabando a lo largo de toda su trayectoria y dedicando sus esfuerzos a elogiar el arte gráfico y ennoblecerlo con su trabajo.

En Madrid había otros talleres dedicados a la estampación de obra gráfica como el Grupo Prova dirigido por Alejandro Gómez Marco, APSA (Promotores de Actividades Plásticas), o la importante editorial de arte y bibliofilia de Rafael Díaz Casariego, aunque no gozaron de los medios e instalaciones de Grupo Quince. Por otro lado, el planteamiento de la dinámica en el taller, posiblemente fuera distinta. Díaz Casariego por ejemplo, contó con el litógrafo Manuel Repila, que también trabajó durante los dos primeros años en Grupo Quince, pero su formación dentro de las artes gráficas, distaba del perfil de Don Herbert, orientado a la litografía artística. Destacamos la gran profesionalidad de Manuel Repila pero también creemos que en el ámbito de la litografía artística, Grupo Quince contó con el mejor litógrafo que hay actualmente en España. Con su naturaleza de artista y su dominio de la técnica, Don Herbert llevó a cabo un gran número de ediciones durante los seis años que permaneció en Grupo Quince, labor que continuó en el taller H. & H. a partir de 1980. Allí realizó e incluso editó un gran número de litografías de destacados artistas con los que ya había trabajado en años anteriores como José Guerrero, Rafael Canogar o Andrés Nagel. Junto a él han aprendido varios litógrafos y actualmente continúa en Arteleku como técnico litógrafo y docente, al tiempo que desarrolla su propia obra pictórica.

Otro técnico excepcional que trabajó en Grupo Quince fue Óscar Manesi. El grabador argentino fue el responsable de la calidad de las estampas y de la resolución técnica de los problemas surgidos a lo largo del proceso de creación de las matrices de grabado calcográfico. Su profesionalidad aseguró la perfección de las ediciones y potenció mediante el profundo conocimiento de la técnica, la idea original del artista. Su completa formación y su generosa personalidad le llevaron a obtener los mejores resultados en cada estampa y lo que es más importante, a sacar lo mejor de cada artista. Al igual que sucediera con Don Herbert, muchos de los artistas que habían trabajado con él en Grupo Quince, continuaron en su taller confiando plenamente en sus capacidades para explorar las infinitas posibilidades de la gráfica, destacando sobre todos ellos la experimentación llevada a cabo con Luis Gordillo. También desarrolló su carrera como docente y artista, que fue galardonada con el Premio Nacional de Grabado en 1998.

Si bien las aportaciones de los directores técnicos de Grupo Quince fueron cruciales para el buen progreso de la actividad del taller, éste no se hubiera podido llevar a cabo sin la valiosa labor de los estampadores. Por este motivo, en esta relación de las contribuciones más significativas de Grupo Quince son de obligada mención los trabajos de estampación

desarrollados por Abu Ali Abdel Aziz, Monirul Islam, Denis Long, Niels Borch Jensen y Ramiro de Undabeytia, puesto que fueron los responsables de la alta calidad de las estampaciones y sobre todo de prolongar la labor iniciada en el taller de Grupo Quince estableciendo sus propios proyectos en torno a la gráfica a lo largo de los años posteriores.

El último aspecto sobre el que queremos incidir es, por tanto, que Grupo Quince se convirtió en un lugar donde no sólo los artistas aprendieron a grabar, sino también algunos estampadores que iniciaron allí su formación adquiriendo unos conocimientos y una experiencia que más tarde desarrollarían plenamente en su obra personal o en la dirección de sus propios talleres. Por ejemplo, Aziz, Monir y Ramiro de Undabeytia han continuado investigando en su propia obra artística, Denis Long compagina la realización de sus propios grabados con la edición y colaboración con otros artistas y Niel Borch Jensen dirige en Copenhague una galería y uno de los mejores talleres de gráfica que existen actualmente en Europa.

Una vez expuestas las contribuciones más importantes de los proyectos editoriales y expositivos, así como de los directivos, técnicos, artistas y responsables implicados, podemos concluir que Grupo Quince significó una empresa clave y decisiva para el desarrollo y el auge de la obra gráfica española contemporánea. Todas estas aportaciones marcaron una dirección sobre la que después se sustentaría buena parte del entramado, que cuarenta años más tarde sigue definiendo el panorama gráfico de la capital. Muchos de los talleres, técnicos, grabadores, litógrafos, editores que actualmente contribuyen con su trabajo a liderar este estatus, se formaron o desarrollaron parte de su carrera profesional en Grupo Quince. Del mismo modo, muchos de los artistas que realmente han aportado con sus trabajos esta visión contemporánea de la estampa, realizaron obra en sus talleres y han continuado desplegando su creatividad mediante esta disciplina gracias a las personas que les supieron trasmitir el amor por la gráfica.

VII.BIBLIOGRAFÍA

ACTON, David. *A spectrum of Innovation Color in American Printmaking.1890-1960*. New York: Worcester Art Museum, 1990.

ADANS, Clinton. *American Lithographers 1900-196. The Artists and the Printers*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1983.

AGUILAR MORENO, Marta. Tesis doctoral: *El grabado en las ediciones de bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960-1990*. Madrid: Facultad de Bellas Artes, (UCM), 2008. [Director: Álvaro Paricio Latasa].

AGUIRRE, Juan Antonio. *Grabado español contemporáneo*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1975.

ALLEN, Virginia. *Tamarind: Homage to Lithography*. New York: Museum of Modern art, 1969.

AMAYA, Mario. *Robert Smith*. Madrid: Galería Vandrés, 1973. [Catálogo del artista en el que se presenta la carpeta Desiderata junto a otros dibujos en la galería Vandrés del 29 de noviembre al 4 de enero de 1973.]

ANDERSON, Susan. M. *Pursuit of the marvelous: S.W.Hayter; C. Howard; G.O. Ford*. Laguna Beach, California: Laguna Art Museum, 1990.

AREAN, Carlos, Florentino Pérez Embid, Camón Aznar, y Castro Arines. *Goya y Picasso en el Grabado Español. Siglos XVI-XVII-XVIII-XIX-XX*. Kobe (Japón): Museo Kobe, 1973.

AREAN, Carlos. “El grabado actual en España”. En *Goya y Picasso en el grabado español, siglos XVI, XVII, XVIII, XIX y XX*. Kobe: Shimbun, 1973. P. 172-175. BN: BA-16547.

AREAN, Carlos. *Treinta años de arte español*. Madrid: Guadarrama, 1972.

ARTETXE, José Ángel. *Don Herbert. Mano lenta. 1975-2010*. Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura y Euskera. San Sebastián, 2010.

ASSOULINE, Pierre (traducción Manuel Serrat Crespo). *D. H. Kanwailer. En el nombre del arte*. Barcelona: galería Miquel Alzueta, 2007.

AYLLÓN, José. *Por el arte. Juana Mordó*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985.

AYLLÓN, José; Rafael Alberti y Alexandre Cirici Pellicer. *Manolo Millares*. Exposición homenaje a Manolo Millares. Madrid: Galería Juana Mordó, 1973.

AYLLÓN, José. *José Hernández. Obra Gráfica Completa. 1968-1984*, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1985.

AYLLÓN, José, Carmen Giménez y Everett Rice. *Contemporary Spanish Prints: A Traveling Exhibition*. Madrid: Grupo Quince, 1979.

AYLLÓN, José. *Joaquín Mouliáa*. Madrid: galería Vandrés, 1971.

BAKEDANO, José J. y Antonio Lorenzo. *Antonio Lorenzo. Obra Gráfica (1959-1992)* Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992.

BARO, Gene. *30 years of American Printmaking*. New York: The Brooklyn Museum, 1977.

BAROJA, Ricardo y Manuel Abril (prólogo). *Aguafortistas*. Prólogo de Manuel Abril. Biblioteca Estrella. Madrid: Saturnino Calleja, 1929.

BARRENA, Clemente. *Colección de obra gráfica del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid*. Madrid: Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, 2004.

BARRENA, Clemente. “Panorama de la stampa española actual, 1990-1997”. En *1898 / 1998: dos fines de siglo para el grabado español*. Madrid: Calcografía Nacional, 1998.

BARRENA, Clemente. “Los últimos cincuenta años de la stampa española: renovación, innovación y perspectiva de futuro”. En *1898 / 1998: dos fines de siglo para el grabado español*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de RelacionesCultu- rales y Científicas, 1998.

BLAS BENITO, Javier (coord.); Ascensión Ciruelos y Clemente Barrena. *Diccionario del dibujo y de la stampa. Vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcogra- fía Nacional, 1996.

BLAS BENITO, Javier y José Manuel Matilla. “La terminología de arte gráfico en la normati- va española”. *Museo. Revista de la Asociación profesional de Museólogos de España*, Nº 3 (1998): pp. 171-184.

BLAS BENITO, Javier (coord.); Ascensión Ciruelos, Clemente Barrena *Diccionario del dibujo y la stampa*. Madrid: Calcografía Nacional, 1996.

BLAS BENITO, Javier. *Bibliografía del arte gráfico: grabado, litografía, serigrafía: his- toria, técnicas, artistas*. Madrid: Real Academia de San Fernando, Calcografía Nacional, 1994.

BLOCH, Maurice. *Words and Images. Universal Limited Art Editions*. Los Ángeles: Frederick S. Wight Art Gallery. UCLA, 1978.

BLOCH, Maurice. *Tamarind: A renaissance of Lithography*. International Exhibitions Foundation: Marineland, 1971-72.

BONET, Juan Manuel; Santos Amestoy, Simón Marchán y Juan Antonio Aguirre. *23 artistas. Madrid. Años 70*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1991. [Catálogo publicado con motivo de la exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid entre los meses de febrero y abril de 1991]

BONET, Juan Manuel. *Obra Gráfica completa de Luis Gordillo. 1966-1994. Bilbao:* Museo de Bellas artes de Bilbao, 1994.

BONET, Juan Manuel, Rafael Alberti, Rafael Santos Torroella y María Corral. *Millares*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1992.

BONET, Juan Manuel. “Campano, una exposición memorable”. *ABC de las Artes*. (1 de octubre de 1993).

BONET, Juan Manuel y Miguel Logroño. *Lucio Muñoz. Obra Gráfica 1960-1988*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1989.

BONET, Juan Manuel. “Aproximación al grabado español moderno”. En *La estampa contemporánea en España (150 artistas gráficos)*. Vol. *Estudios y documentación*. Madrid: Ayuntamiento y Calcografía Nacional, 1988.

BORCH JENSEN, Niels y Anneli Fuchs: *Panorama Gráfico Internacional. Taller de Niels Borch Jensen*. Pamplona: Donostia Kultura y Okupagraf, 2001.

BRINKMANN, Enrique. *Francisco Peinado*. Madrid: Rayuela, 1978. (Cuadernos Guadalimar, nº 5).

BROWN, Kathan. “People Who Publish Prints” en *Prints and the Printmarket*. New York: Crowell, 1977.

BROWN, Kathan. *Painters and sculptors at Crownn Point Press. Ink, paper, metal, wood*. San Francisco: Chronicle Books, 1996.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Diego Lara*. Madrid: Ediciones El Viso, 1990. [Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones del 27 de noviembre de 1990 al 6 enero 1991.].

CARRETE PARRONDO, Juan. “Breve historia del arte de la estampa, siglos XV al XVIII”. En *Estampas de la Real Academia Española. Colección Rodríguez Moñino-Brey*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004.

CARRETE PARRONDO, Juan y Jesusa Vega. *Grabado y creación gráfica*. Historia del Arte. Madrid: Historia 16, 1993.

CARRETE PARRONDO, Juan; Antonio Gallego, Rosa Queralt, María Corral y Doroteo Arnaiz. *Técnicas tradicionales de estampación 1900-1980*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1981. [Catálogo publicado con motivo de la exposición celebrada los meses de abril y mayo de 1981 en el Museo Municipal de Madrid.]

CASTLEMAN, Riva. *Techniques and Creativity. Gemini G.E.L.* New York: The Museum of Modern Art, 1971.

CASTLEMAN, Riva. *Prints of the Twentieth Century. A History*. Londres: Thames and Hudson, 1976. Nueva York: Museum of Modern Art, 1976. Reed., Londres: Thames and Hudson, 1988.

CASTLEMAN, Riva. *Printed art: a view of two decades*. New York: Museum of Modern Art, 1980.

CASTLEMAN, Riva. *American Impressions. Prints since Pollock*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.

CASTRO ARINES, José de. Entrevista en *Informaciones*. (4 de septiembre de 1969).

CASTRO ARINES, José de. “Más de seis mil grabados españoles y extranjeros en la colección de Dimitri”. *Informaciones*. Madrid, (29 de agosto de 1968).

CASTRO FLÓREZ, Fernando y Juan Carlos Melero. *Gordillo Digital. Obra gráfica digital 2001-2009*, Zaragoza: Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 2009.

COHEN-SOLAL, Annie (traducción de María Álvarez Rilla y Pablo Sauras). *El galerista Leo Castelli y su círculo*. Madrid: Turner, 2011.

COHEN, David. “S. W. Hayter and Atelier 17 in America, 1940-1955”. En *The Renaissance of gravure The Art of S. W. Hayter*. New York: P. M. S. Hacker. Oxford University Press, 1988.

CORRALES CRESPO, Enrique. *La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple fotográfico*. Tesis Doctoral. Madrid: Facultad de Bellas Artes, (UCM), 2012.

CORTÁZAR, Julio. *Leopoldo Nóvoa*. Madrid: Galería AeI, 1974.

CORTINES, Jacobo; Kevin Power, E. Lloset y Marañón, José Bergamín y Luis Felipe Vivanco. *Carmen Laffón: bodegones, figuras y paisajes*. Madrid: Museo Reina Sofía y fundación Mapfre Vida, 1992.

CORTINES, Jacobo. Poética y Poesía. *Jacobo Cortines*. Fundación Juan March. Madrid, 2006.

CUYÁS DÍAZ, José; Patricia Molins, Francisco Javier San Martín, Carmen Pardo Salgado, Pepa Bueno, Vicente J. Benet y Esteban Pujals. *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, 1009. [Catálogo de la exposición celebrada del 28 de octubre de 2009 al 22 de febrero de 2010].

DEVON, Marjorie y Peter Walch. *Catalogue Raisonne. Tamarind Lithography Workshop, Inc. 1960-1970*. Albuquerque, Nuevo Mexico: University of new Mexico Art Museum, 1989.

DEMICHELI, Tulio. “Los museos tienen que estar al margen de la política, no pueden ser direcciones generales” La entrevista. María Corral. *ABC* (Sevilla). (29 de agosto de 2004): p. 12.

DONSON, Theodore B. *Prints and the Print Market: a Handbook for Buyers, Collectors and Connoisseurs*. Nueva York: Thomas Y. Cromwell, 1977.

FELSEN, Sidney B. y Constance W. Glenn. *The Artist Observed: Photographs By Sidney B. Felsen*. Santa Fe, New Mexico: Twin Palms Publishers, 2003.

FERNANDEZ-CID, Miguel; Joan Hernández Pijuan y Maya Aguiriano. *Hernández Pijuan. Espacios del silencio 1972-1992*. Madrid: Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, 1993. [Catálogo realizado con motivo de la exposición organizada en el MNCARS del 2 de febrero al 5 de abril de 1993, comisariada por Elvira Maluquer.]

FERNÁNDEZ-CID, Miguel y Fernando Castro Flórez. *Luis Gordillo. Iceberg tropical. Antológica 1959-2007*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

FICHENER-RATHUS, Lois. “Pollock at Atellier 17”. *Print Collectors’ Newsletter* (New York) 13, nº 5 (november–december, 1982).

FLINT, Janet A. *George Miller and American Lithography*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1976.

GALFETTI, Mariuccia y Jean Frémon. Antonio Saura: La obra gráfica, 1958-1984. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985.

GALLEGO GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

GANDÍA, Casimiro J. *Estampa Popular*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996. Catálogo de la exposición *Estampa Popular* en el Centro Julio González de Valencia.

GARCÍA-MARGALLO Marfil, Carmen y Carmen Rodríguez Perales. *Julio Prieto Nespereira y las agrupaciones de grabadores en Madrid (1928-1978). Una vida dedicada al arte del grabado*. Santiago de Compostela: Fundación Julio Prieto Nespereira, 2001.

GARRIDO, Coca. *Monir. Brumas cálidas*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza y Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 2008. [Catálogo editado con motivo de la exposición realizada en la sala Zuloaga de Fuendetodos (Zaragoza), organizada por el, del 19 de enero al 17 de febrero de 2008.].

GARRIDO, Coca. *Goya: de la pintura al grabado. La técnica goyesca del grabado*. Tesis doctoral. Madrid: Facultad de Bellas Artes de Madrid, (UCM), 1989.

GENER, Mónica. *La palabra grabada. Cuatro entrevistas y ocho carpetas editadas por Grupo Quince*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza y el Consorcio Cultural Fuendetodos, 2007. [Catálogo de la exposición celebrada desde el 1 de diciembre de 2007 al 13 de enero de 2008. Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga, Fuendetodos (Zaragoza). El catálogo contiene las entrevistas mantenidas por Mónica Gener con Óscar Manesi, Ramiro Undabeytia, José Hernández y José Ayllón. Así mismo, incluye las reproducciones de las estampas de ocho carpetas editados por Grupo Quince, junto a los textos que las acompañan.] [130 páginas]

GOLDMAN, Judith. *American Prints: Process & Proofs*. New York: Whitney Museum of American Art. Harper & Row. Icon Editions, 1981.

GONZÁLEZ, Enrique. “Dan Benveniste. La técnica a favor del arte”. *Grabado y Edición*, nº 14. (Mayo 2008): pp. 7-11.

GONZÁLEZ, Ángel; Amaranta Ariño, Juan Antonio Molina Foix y Valentín Roma. *Diego Lara... Be a commercial Atist*. Madrid: This Side Up en coedición con La Casa Encendida, 2012. [Monografía dedicada al diseñador y artista plástico Diego Lara, a raíz de la exposición en La Casa Encendida del 26 al 10 de junio de 2012.]

GORDILLO, Luis; Antonio García Bascón, Fernando Martín Martín y Óscar Alonso Molina. *Imágenes una voz. Luis Gordillo, Obra gráfica 1972-2008*. Málaga: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2009.

GUTIÉRREZ Solana Salcedo, Federico; Aris Alfonso Papagueorguii García y Dimitri Papagueorguii. *Dimitri y Bog en la Colección UC de Arte Gráfico*. Santander: Universidad de Cantabria y Banco de Santander, 2008.

GUZMÁN SIMÓN, Fernando “Las nuevas formas de atención en la cultura española de la transición el ejemplo de la revista sevillana Separata (1978-81)”, *Philología Hispalensis*, 24. (2010): pp. 191-212.

HAYTER, S. W. About *Prints*. London: Oxford University Press, 1962.

HAYTER, S. W. *New Ways of Gravure*. New York: Pantheon, 1949.

HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. “Conversación con Hernández Pijuan” (Entrevista con Rosa Queralt). *Obra Gráfica 1954-1980*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A., 1981.

HOCKNEY, David. *The Blue Guitar, David Hockney; The Man with the Blue Guitar, Wallace Stevens*. London & New York: *Petersburg Press*, 1977.

HOGBEN, Carol. *From Manet to Hockney. Modern Artists’ Illustrated Books*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1985.

IVINS, William M. *Prints and Visual Communication*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1953. Reed., Nueva York: Da Capo Press, 1969. Ed. en español, *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

JOHNSON, Elaine L. *Contemporary Painters and Sculptors as Printmakers*. New York: The Museum of Modern Art, 1966.

JOHNSON Una E. *Ambroise Volard, Editeur. Prints. Books. Bronzes*. New York: The Museum of Modern Art, 1977.

KNIGIN, Michael y Murray Zimiles. *The Contemporary Lithographic Workshop around the world*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1974.

LAFUENTE Ferrari, Enrique. Catálogo de la exposición: *Goya y el Grabado Español. Siglos XVIII-XIX-XX*. Madrid: Agrupación Nacional de Artistas Grabadores, 1952.

LANDAU, David y Peter Parshall. *The Renaissance Print. 1470-1550*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.

LOGROÑO Miguel. Leopoldo Nóvoa. Madrid: Juana Mordó, 1978.

LOGROÑO, Miguel. *Saura. Obra Gráfica*, Madrid: Museo de la Casa de la Moneda de Madrid, 2000. [Catálogo editado con motivo de la exposición celebrada en la Casa de la Moneda del 11 de diciembre de 2000 al 31 de enero de 2001].

LONG, Denis. *Carpetas negras. Diez carpetas editadas por Denis Long*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1987.

LORENZO, Antonio; Coca Garrido y Mónica Gener. *Grupo Quince (1972-1975) Colección privada de Antonio Lorenzo*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza y Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, 2005. [Catálogo editado con motivo de la exposición celebrada en el Museo del Grabado del 26 de noviembre de 2005 al 15 de enero de 2006.].

MARTÍNEZ de Lahidalga, Rosa. “Cincuenta años de grabado en Madrid”. *Estudios Pro-Arte*, nº 10, 1977: pp. 68-79.

MATILLA, José Manuel. “Técnicas de reproducción y falsificación del arte gráfico”, Actas de los XIII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reynosa, julio y agosto de 2002). Santander: Universidad de Cantabria, 2003.

MENDICUTTI, Eduardo. *Momentos. Obra Gráfica de Ramiro de Undabeytia*. Catálogo publicado con motivo de la exposición celebrada en junio de 2011en la Escuela Julián Besteiro de Madrid.

MERLINO, Mario. “Grupo Quince o la recuperación del grabado” *La Opinión*. (Septiembre de 1978): 60-61.

MIGUEL SÁNCHEZ, Mercedes de. *De la geometría a la música*. Madrid: Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón, 2009.

MIRALLES, Francesc y Rosa Queralt. “En torno al grabado catalán de postguerra”. *Estudios Pro-Arte*, nº 10, 1977.

MIRALLES, Francesc; Rosa Queralt, Gustau Gili Esteve, Joan Hernández Pijuan, Jaume Coscolla, María Corral y Doroteo Arnáiz. *Calcografía Contemporania a Catalunya. El gravat de Creació*. Barcelona: Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 1983.

MOTHERWELL, Robert. “A note by the Artist. On Collaboration”. En el catálogo *The Painter and the Printer. Robert Motherwell’s Graphics 1943-1980*. New York: The American Federation of Arts, 1980.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Óscar. “El museo que nunca existió”. *Grabado y Edición*. nº 18 (marzo-abril de 2009): pp. 6-18.

MUÑOZ, Lucio. *El conejo en la chistera. Escritos del artista*. Madrid: Síntesis, 2006.

NAVARRO, Mariano. “María Corral, directora de Grupo Quince”. *El Socialista*. Núm. 271. (18-24 de agosto de 1982): pp. 8-9.

OLMO, Santiago B.; Pocaplata, William Jeffett y Justo Navarro. *Guerrero-Campano. Rojo de cadmio nunca muere*. Granada: Diputación de Granada, 2002.

PAPAGUEORGUIU, Aris. *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las Artes de la Estampa*. Tesis doctoral. Madrid: Facultad de Bellas Artes, (UCM), 2003. [Director: Álvaro Paricio Latasa].

PÉREZ MADERO, Rafael, “*Fernando Zóbel: el Museo y la obra gráfica*”, en el catálogo de la exposición *Zóbel, pintor y grabador*. Cuenca: Diputación de Cuenca, 1999. [Catálogo razonado de la obra gráfica de Fernando Zóbel para la exposición organizada por la Fundación Juan March, celebrada entre diciembre de 1999 y enero de 2000. En su portada se reproduce un aguafuerte de la carpeta *Four seasons*.]

PIQUER GARZÓN, Alfredo. *La litografía contemporánea en España*. Tesis Doctoral: Madrid: Facultad de Bellas Artes (UCM), 1998.

PLA, Jaume. *Los grabados de las ediciones de La Rosa Vera*. Exposición del Grabado Español Contemporáneo; del 13 al 17 de noviembre; Palacio de la Biblioteca Nacional. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1958.

PORCIO, Domenico; Fernand Mourlot, Rosalba Tabanelli, M. R. Tabanelli, Jean Adhémar y Geoffrey Culverwell. *Lithography: 200 years of art, history and technique*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1983.

QUERALT, Rosa y Charles Goerg. *Hernández Pijuan. Obra gráfica 1954-1980*. (Catálogo de Elvira Maluquer). Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A., 1981.

REINOLDS, Graham. *The engravings of S. W. Hayter*. London: Victoria and Albert Museum, 1973.

RIVERO del, Elena. “A Óscar Manesi. In Memoriam” ABC de las artes y de las letras. (19 de marzo de 2006).

RODRÍGUEZ PERALES, Carmen. “La Estampa”. *Grabado y Edición*. nº 4 (septiembre de 2006).

ROSE, Bernice. *Jackson Pollock: Drawing into painting*. New York: Museum of Modern Art, 1980.

RUBIO, Mariano. “Antecedentes del grabado español de postguerra”. *Estudios Pro-Arte 10*, 1977.

SAURA, Antonio. *Saura: el perro de Goya, (1957-1992)*. [S.l.]: Pabellón de Aragón, 1992.

SELLINK, Manfred. *David Hockney: Grafiek=Prints*. Rotterdam (Netherlands): Museum Boymans-van Beuningen, 1992.

SPARKS, Esther. *ULAE. A History and Catalogue: The First Twenty-Five Years*. Chicago: Art Institute of Chicago; N.Y: Abrahams, 1989.

TOMKINS, Calvin. “Profiles: The moods of a stone. Tatyana Grosman” *The New Yorker*. (June 7, 1976).

TRAPIELLO, Andrés. Entrevista mantenida con Eusebio Sempere. *Rayuela*. (1977). Nº 9 de la Colección Maniluvios: p. 88.

VEGA, Jesusa. *El aguafuerte en el siglo XIX. Técnica, carácter y tendencia de un nuevo arte*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Calcografía Nacional, 1985.

VILLALBA, Darío y María Casanova. *Darío Villalba. 1964-1994*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1994.

VILLALBA, Gabriel. *José Hernández. Oeuvre graphique complet (1967-1996) Catalogue raisonné*. París: Ed. Michèle Broutta, 1996.

VIVES, Rosa. *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*. Barcelona: Icaria, 1994.

VOLLARD, Ambroise. *Souvenirs d’un marchand de tableaux*. Paris: Editions Albin Michel, 1948.

VOLLARD, Ambroise. *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona: Destino. Colección Destinolibro, vol. 190, 1983.

WALLACH, Amei. *ULAE. A History and Catalogue: The first Twenty-Five Years*. New York: Harry N. Abrams, 1989.

WIGHT, Frederick S. *Lithographs from the Tamarind Workshop*. Exposición itinerante organizada por las galerías de arte de la Universidad de California en Los Ángeles, 1962-63. Los Ángeles: UCLA, 1962.

YTURRALDE, José María. *Exposición Estructuras 1968-1972*, Madrid: Museo de Arte Contemporáneo, 1972.

YTURRALDE, José María. *José María Yturralde. Obra Gráfica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010. [Catálogo de la exposición celebrada en el Rectorado de la Universidad Politécnica de Valencia].

CATÁLOGOS, REVISTAS Y PUBLICACIONES DE ESTAMPAS

Homenaje a Manuel Repila Soldado Desconocido en el Campo del Arte Gráfico, en la Galería Sen. Madrid, del 21 al 30 de junio de 1972.

Grabado Norteamericano Contemporáneo. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1965.

Obra Gráfica de Antonio Lorenzo (1959-1992). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992.

Cinco pintores sevillanos: Gerardo Delgado, Joaquín Meana, Francisco Molina, José Ramón Sierra, Juan Suárez. Granada: Banco de Granada, 1979.

José Guerrero. Madrid: Dirección Nacional de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981-82. [Exposición antológica en la Sala de Alhajas de Madrid organizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad y el Ministerio de Cultura. Diseño del catálogo de Diego Lara.]

José Guerrero. *Cedar café*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores con la colaboración de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), 2002.

José Guerrero. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1994. [Exposición itinerante organizada por el MNCARS en la Sala de Exposiciones “La Granja” de Santa Cruz de Tenerife; el Centro de Arte “La Regenta” de Las Palmas de Gran Canarias.].

Jim Dine. Prints: 1970-1977. New York: Williams College y Harper & Row, 1977.

Tyler Graphics. The extended image. New York: Abbeville Press, 1987.

Arte y trabajo: colección de arte gráfico del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

Exposición de Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan. Del 21 de mayo al 31 de agosto de 1979; Sala de exposiciones de Casa Blanca. Instituto de Cultura Puertorriqueña dentro del programa de Artes Plásticas, 1979.

Andrés Nagel. Obra gráfica completa y diseño gráfico 1971-1986. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987.

Antonio Saura. Obra gráfica. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife: Juana Mordó y Grupo Quince, 1973.

Catalogue Raisonne. Tamarind Lithography Workshop, Inc. 1960-1970. New México: University of New México Art Museum, 1989.

“Niels Borch Jensen y Dan Benveniste. Una entrevista entre dos pesos pesados”. *Grabado y Edición*, nº 34. (Junio 2012): p. 33.

“Abel Martín, la serigrafía, sólo oficio”. *Guadalimar*, nº 17. (10 de noviembre de 1976): pp. 62-63.

”Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suarez”. *Guadalimar*. (1978): p. 41.

Revista *La Estampa*. Madrid: Sociedad de Grabadores Españoles. 1911-1914.

XI Salón de Grabado de la Agrupación Española de Artistas Grabadores. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Noviembre 1961. (Homenaje a Madrid por el IV Centenario de su capitalidad).

Estampas Españolas. 10 Grabados por Benet. 1ª Edición. Madrid: Mundo Latino. Compañía Ibero-americana de Publicaciones, S.A., 1929.

Las Ediciones de La Rosa Vera. Barcelona: Victor Mª D’Imbert, [Director: Jaume Pla], 1961.

Els 98 Gravadors de La Rosa Vera. Exposición Casa de la Cultura de Zamora, del 6 de febrero al 7 de abril de 1985, Palau de la Virreina; Barcelona: Ayuntamnet, 1985.

Monografies de La Rosa Vera 12 Gravatsi un Autorretrat de Jaume Pla. Una trayectoria artística, por Francesc Puig Rovira. Con ilustraciones literarias de Joan Teixidor. Barcelona: 1982.

Los Artistas Grabadores. [Daniel Vázquez Díaz... (et al)]. Barcelona: Ediciones de *La Rosa Vera*, 1955-1956. [Editor, Víctor Mª D’Imbert; Director, Jaume Pla.] Vol. I (32 carpetas).

Los Artistas Grabadores. [Godofredo Ortega Muñoz... (et al)]. Barcelona: Ediciones de *La Rosa Vera*, 1957-1958. [Editor, Víctor Mª D’Imbert; Director y estampador, Jaume Pla] Vol. II. (16 estampas originales).

Los grabados de las ediciones de La Rosa Vera. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1958.

“La Gravure Espagnole Contemporaine”. Les collections des editions de *La Rosa Vera*. [Exposición Mussée Paul Dupuy (Toulouse)]. (S. F.)

Boj: colección de artistas grabadores españoles. Madrid: Taller de Dimitri Papageorgiu, 1960.

BIBLIOGRAFÍA WEB. DOCUMENTOS EN LINEA.

Página Web del taller de grabado y editora *Crown Point Press* de San Francisco: <<http://www.crownpoint.com>> [web en línea] [con acceso el 7 de octubre de 2012]

Página Web del artista Joan Hernández Pijuan: <<http://hernandezpijuan.org/es/texts>> [web en línea] [con acceso el 26 de abril de 2012]

Página Web del taller *Gemini GEL* de los Ángeles: <<http://www.geminigel.com>> [web en línea] [con acceso el 24 de noviembre de 2012]

Página Web en la que está registrada la obra editada por el taller *Gemini GEL* de Los Ángeles: <<http://www.nga.gov/gemini>> [web en línea] [con acceso el 24 de noviembre de 2012]

Página Web del artista Jaume Pla: <<http://www.jaumepla.info/intro.htm>> [web en línea] [con acceso el 2 de marzo de 2012]

Página Web del artista Manuel Alcorlo: <<http://manuelalcorlo.com/index.html>> [web en línea] [con acceso el 5 de marzo de 2012]

Página Web de *Polígrafa* de Barcelona: <http://www.poligrafa.net/about_us.php> [web en línea] [con acceso el 3 de agosto de 2012]

Página Web de la galería Estiarte: <www.estiarte.com> [web en línea] [con acceso el 13 de septiembre de 2012]

Entrevista a la galerista Pilar Serra de la galería Estiarte (actualmente Pilar Serra): <<http://www.revistaclavesdearte.com/reportajes/20464/Entrevista-a-Pilar-Serra-Galeria-Estiarte>> [web en línea] [con acceso el 14 de octubre de 2012]

Entrevista al galerista Enrique Gómez-Acebo director de la galería Egam: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/14092/Mucha_gente_me_conoce_como_el_se_nor_Egam> [web en línea] [con acceso el 5 de septiembre de 2012]

Página Web de la editora *Edilan*: <<http://www.edilan.es>> [web en línea] [con acceso el 2 de abril de 2012]

Página Web de la galería Evelyn Botella: <<http://www.galeriaevelynbotella.com>> [web en línea] [con acceso el 4 de mayo de 2012]

Página Web de *Expoactual* de María y Lorena Corral: <http://www.expoactual.com/sobre_nosotros.html> [web en línea] [con acceso el 20 de diciembre de 2012]

Artículo de José Hernández Pina (en la sección de “Necrológicas”) “Abdelaziz Abu Alí, pintor” sobre el grabador Aziz: <http://elpais.com/diario/1993/03/24/agenda/732927603_850215.html> [web en línea] [con acceso el 12 de abril de 2012]

Página Web de Virgilio Pandy Aviado: <<http://www.pandyaviado.com>> [web en línea] [con acceso el 20 de junio de 2012]

Película documental sobre el pintor Bonifacio: <<http://www.circulobellasartes.com/mediateca.php?id=2843&keyword=%5C%5C%5C%22Bonifacio.+La+cicatriz+de+la+pintura%5C%22>> [web en línea] [con acceso el 2 de abril de 2012]

Ediciones de Denis Long: <<http://www.edicionesdenislong.com>> [web en línea] [con acceso el 22 de abril de 2012]

Artículo de Fernando Huici “El pintor chileno Pérez Collado presenta su universo fantástico”: <http://elpais.com/diario/1982/03/11/cultura/384649203_850215.html> [web en línea] [con acceso el 25 de abril de 2012]

Información sobre Manuel Pérez Collado: <<http://www.emol.com/especiales/neruda/20000106.htm>> [web en línea] [con acceso el 25 de abril de 2012]

Información sobre el aprendizaje del artista Eusebio Sempere de la técnica de la serigrafía: <<http://www.eusebio-sempere.com/proceso-creativo/iniciacion-1950-1958/inicio-de-la-tecnica-serigrafica>> [web en línea] [con acceso el 5 de junio de 2012]

Página Web del artista Antonio Saura: <<http://www.antoniosaura.org>> [web en línea] [con acceso el 30 de mayo de 2012]

Página Web del artista Joan Hernández Pijuan: <<http://hernandezpijuan.org>> [web en línea] [con acceso el 15 de mayo de 2012]

Página Web de la galería Antonio Machón: <<http://www.antoniomachon.com>> [web en línea] [con acceso el 25 de julio de 2012]

Página Web del artista Darío Villalba: <<http://www.dariovillalba.com/general.htm>> [web en línea] [con acceso el 9 de junio de 2012]

Artículo de José Marín-Medina. “Campano y Guerrero, diálogo en la brecha”. *El Cultural* del periódico *El Mundo*. (24 de abril de 2002): <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/4633/Campano_y_Guerrero_dialogo_en_la_brecha> [web en línea] [con acceso el 4 de mayo de 2012]

Página Web del poeta y escritor Andrés Trapiello: <<http://www.andrestrapiello.com>> [web en línea] [con acceso el 8 de mayo de 2012]

Página Web del artista Andrés Nagel: < <http://andresnagel.com/index>> [web en línea] [con acceso el 1 de junio de 2012]

Página Web de la galería Juana de Aizpuru de Madrid: <<http://www.juanadeaizpuru.es>> [web en línea] [con acceso el 21 de septiembre de 2012]

Página Web de la *Polígrafa* de Barcelona: <<http://www.edicionespoligrafa.com>> [web en línea] [con acceso el 26 de septiembre de 2012]

Página Web del artista y diseñador Diego Lara: < <http://diegolara.org>> [web en línea] [con acceso el 1 de octubre de 2012]

Página Web del artista y diseñador Diego Lara en la que se visualizan invitaciones realizadas para Grupo Quince:< <http://diegolara.org/#grupoquince>> [web en línea] [con acceso el 1 de octubre de 2012]

Artículo: “Presentación de la revista cultural Separata”. *El País*, 6 de octubre de 1979: <http://elpais.com/diario/1979/10/06/cultura/308012407_850215.html>[web en línea] [con acceso el 14 de octubre de 2012]

Artículo: “Proyectos de exposición para la temporada 1977-1978” Fernado Huici y Mariano Navarro. *El País*, 06/10/1977: <http://elpais.com/diario/1977/10/06/cultura/244940404_850215.html> [web en línea] [con acceso el 5 de octubre de 2012]

Página Web de la editora *Petersburg Press*: <<http://www.petersburgpress.com>> [web en línea] [con acceso el 5 de diciembre de 2012]

Francisco Rivas. “Post Minimal Art”. *El País* (Archivo), jueves 30 de noviembre de 1978: <http://elpais.com/diario/1978/11/30/cultura/281228403_850215.html> [web en línea] [con acceso el 2 de diciembre de 2012]

Página Web de la editora, taller y galería *Crown Point Press*: <<http://www.crownpoint.com>> [web en línea] [con acceso el 17 de diciembre de 2012]

Página Web de la Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe: <<http://www.trienalsanjuan.org>> [web en línea] [con acceso el 12 de diciembre de 2012]

Artículo: “Farreras, ganador del concurso de carteles sobre Picasso” del periódico *El País*: <http://elpais.com/diario/1980/10/29/cultura/341622005_850215.html> [web en línea] [con acceso el 5 de junio de 2012]

VIII.APÉNDICES

VIII.1. DOCUMENTACIÓN INTERNA DE GRUPO QUINCE

La existencia de documentos redactados de las reuniones mantenidas por los socios de Grupo Quince, ha sido trascendental para la elaboración de este trabajo. Estas memorias, cartas e informes han aportado una información detallada de la organización, la situación económica de la sociedad, las actividades editoriales y expositivas desarrolladas anualmente, el funcionamiento del taller y las percepciones que se tenían sobre el contexto en las que estas materias se iban desarrollando. En la redacción del texto se han ido incluyendo fragmentos de estos documentos, y para su identificación se ha elaborado un listado numerado cronológicamente de los escritos a los que se ha tenido acceso.

Los dos primeros documentos que se incluyen en el listado, relativos a la formación de la sociedad y a la contratación de Dimitri Papagueorguiu, han sido proporcionados por su hijo Aris Papagueorguiu García. Los tres últimos han sido cedidos por Carlos Manzano, director de Grupo Quince durante los últimos dos años, y aportan información sobre el intento de relanzamiento de la sociedad, así como los listados de los artistas editados, el título de las obras y los precios. Si no se especifica otra fuente, el resto de la documentación ha sido proporcionada por Marie Claire Decay, socia de Grupo Quince y viuda del pintor Salvador Victoria.

- DOC: 01; 1971. “Informe –resumen de conclusiones y propuestas para la formación de una sociedad anónima para la comercialización de obra gráfica artística a través de una galería-taller propio”. [Documento proporcionado por Aris Papagueorguiu.]
- DOC: 02; 31.03.1971. “Contrato de Dimitri con Grupo Quince”. Firmado por Dimitri y Valentín Rodríguez, como presidente de la sociedad, y fechado el 18 de mayo de 1971. [Documento proporcionado por Aris Papagueorguiu.]
- DOC: 03; 05.10.1971. “Carta a los socios solicitando ingreso para pagar los gastos realizados hasta el momento” y “Relación de gastos efectuados por Grupo Quince a partir del 1º de marzo de 1971”.
- DOC: 04. 18.05.1971. “Resumen de la reunión del 18 de mayo de 1971”.
- DOC: 05; 14.02.1972. “Carta informando de la Junta General Ordinaria el 25 de febrero de 1972”.

- DOC: 06; 25.02.1972. “Junta General Ordinaria de los accionistas de Grupo Quince S.A. a celebrar el 25 de febrero de 1972, en el domicilio social”.
- DOC: 07; 14.02.1972. Carta firmada por Valentín Rodríguez como presidente de Grupo Quince, con fecha de 27 de febrero de 1973 en la que se dirige, en este caso, a la socia Marie Claire Decay poniendo a su disposición las acciones de Serrano Suñer, de acuerdo al artículo nº 7 de los estatutos de la sociedad.
- DOC: 08; 18.06.1973. “Memoria de actividades del ejercicio 1972”. [Incluye los siguientes puntos: taller, artistas, comercialización y otros temas (nuevos accionistas, renovación del Consejo, colaboración); y aprobación del balance y cuenta de explotación del ejercicio 1972.]
- DOC: 09; 31.12.73. “Memoria ejercicio económico de 1973”. [Propuesta de ampliación de capital.]
- DOC: 10; 03.05.1974. “Memoria de actividades del ejercicio 1973”.
- DOC: 11; 09.06.1975. “Carta informando de la Junta General Ordinaria el 13 de junio de 1975”.
- DOC: 12; 13.06.1975. “Memoria de actividades del ejercicio 1974”.
- DOC: 13; 31.12.1976. “Estados de situación al 31 de diciembre de 1976”.
- DOC: 14; 17.05.1977. “Memoria de actividades del ejercicio 1976”.
- DOC: 15; 09.05.1977. “Carta para comunicar la fecha y orden del día de la Junta General Ordinaria del 18 de mayo de 1977”.
- DOC: 16; 10.07.1978. “Carta a los socios accionistas anunciando una ampliación de capital”.
- DOC: 17; S.F. “Cuenta de explotación”.
- DOC: 18; 27.06.1979. “Memoria de actividades del ejercicio 1978”.
- DOC: 19; 28.11.1979. “Carta de José Ayllón dirigida al Consejero Delegado de Grupo Quince solicitando que se le comunique si se ha decidido su dimisión”.
- DOC: 20; 03.12.1979. “Carta informativa sobre la situación de José Ayllón”.
- DOC: 21; 08.05.1980. “Memoria de actividades del ejercicio 1979”.
- DOC: 22; 08.05.1980 “Acta de la junta general ordinaria y extraordinaria de accionistas de Grupo Quince”.
- DOC: 23; 12.05.1980. “Carta adjunta al Acta de la Junta General Ordinaria y Extraordinaria de Grupo Quince”.
- DOC: 24; 16.09.1981. “Acta de la reunión celebrada en Grupo Quince el 3 de septiembre de 1981”.
- DOC: 25; 16.09.1981. “Carta para votar nuevo consejo directivo”.
- DOC: 26; 23.05.1983. “Informe de situación para el relanzamiento de Grupo Quince”. Incluye: introducción, objetivos y plan de actuación. [Documento redactado y aportado por Carlos Manzano].
- DOC: 27; 1983. “Lista de precios. 1983”. Relación de artistas junto al título de las obras y el precio de venta al público. [Documento aportado por Carlos Manzano].
- DOC: 28; 30.06.1984. “Existencias. 30 de junio de 1984”. Listado de 7 páginas en el que figura el nombre del artista (por orden alfabético), el año de realización de la obra, el título, el número de ejemplares que existen en archivo, los que están en depósito y los que forman parte del stock de Grupo Quince. [Documento aportado por Carlos Manzano].

VIII.2. RELACIÓN DE CATÁLOGOS Y FOLLETOS DE EXPOSICIONES REALIZADAS POR GRUPO QUINCE EN ESPAÑA Y EN EL EXTRANJERO.

RELACIÓN DE CATÁLOGOS Y FOLLETOS DE EXPOSICIONES REALIZADAS POR GRUPO QUINCE EN ESPAÑA.

Ópera. José Hernández y texto de Ángel González. Del 12 al 22 de diciembre de 1971; Galería Iolas-Velasco de Madrid y Grupo Quince. [6 litografías]. [Tríptico-invitación].

Litografías, aguafuertes y serigrafías. Grupo Quince. Del 11 al 29 de marzo de 1972. Galería Huts de San Sebastián. [Litografías de Claudio Díaz, Bob Smith, Esperanza Nuere,

José Hernández; aguafuertes de Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Eusebio Sempere, Alfredo Alcaín y Francisco Peinado, y dos serigrafías de Antonio Saura.]. [Folleto de 4 páginas].

Grupo Quince. Del 19 de abril al 3 de mayo de 1972. Galería Mikeldi de Bilbao. [Lucio Muñoz, José Hernández, Alfredo Alcain, Claudio Díaz, Armando Pedrosa, Francisco Peinado, Rosa Biadiú, Antonio Lorenzo, Antonio Saura.] [Cuadernillos con currículos de los artistas en carpeta rígida marrón]. [4 p].

Últimas realizaciones gráficas. 9, 10, y 12 de junio de 1972. Galería Grupo Quince de Madrid. [José Luis Balagueró, Rosa Biadiú, Claudio Díaz, Amadeo Gabino, Antonio Lorenzo, Joaquín Mouliáa, Lucio Muñoz, Armando Pedrosa y Bob Smith.]. [Tríptico].

Grupo Quince, en la sala Conca de La Laguna, Tenerife. Del 23 de enero al 10 de febrero de 1973. [Alfredo Alcain, Amalia Avia, Rosa Biadiú, Rafael Canogar, José Hernández, Antonio Lorenzo, Lucio Muñoz, Francisco Peinado, Bob Smith y Darío Villalba.]. [Díptico].

Grupo Quince, en la galería Carmen Durango de Valladolid. Del 22 de diciembre de 1973 al 8 de enero de 1974. [Alfredo Alcain, Bonifacio Alfonso, Amalia Avia, Rosa Biadiú, Rafael Canogar, Ricardo Cárdenes, Rafael Cidoncha, Claudio Díaz, Amadeo Gabino, José Hernández, Monirul Islam, Antonio Lorenzo, Antonio Maya, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Joaquín Mouliáa, Armando Pedrosa, Francisco Peinado, Juan Romero, Antonio Saura, Juan Suárez, Darío Villalba.]. [Tríptico que contiene tres hojas con información sobre la litografía, la serigrafía y el grabado sobre metal].

Grupo Quince, en la galería Lúzaró de Bilbao. Del 28 de septiembre al 6 de octubre de 1974. [Carpetas: *Homenaje al poeta Eduardo Chicharro, Rapporto sull’acqua* de Fabrizio Plessi, *Pantaleón y las visitadoras* de Ernesto Deira, *Aphorismen* de Antonio Saura. Litografías de Vicente Ameztóy, José Luis Balagueró, Jose Luis Fajardo, Florencio Galindo, Clara Gangutia y José Hernández. Aguafuertes de Bonifacio Alfonso, Erwind Bechtold, Enrique Brinkmann, Marta Cárdenas, Ricardo Cárdenes, José Hernández, Manuel Mompó, Andres Nagel, Ahmed Nawar, Joaquín Pacheco, Juan Romero y Antonio Saura. Serigrafías de Darío Villalba. [Tríptico].

Grupo Quince, en la Sala Besaya de Santander. Del 16 al 31 de noviembre de 1974. [Carpeta *Aphorismen* de Antonio Saura y obra de Alfredo Alcain, Vicente Ameztóy, Amalia Avia, José Luis Balagueró, Rosa Biadiú, Bonifacio Alfonso, Ricardo Cárdenes, Enrique Brinkmann, Rafael Canogar, Rafael Cidoncha, Claudio Díaz, Amadeo Gabino, Florencio Galindo, José Hernández, Antonio Lorenzo, Erwind Bechtold, Mitsuo Miura, Manolo Millares, Manuel Mompó, Leopoldo Nóvoa, Monirul Islam, Joaquín Mouliáa, Lucio Muñoz, Andrés Nagel, Joaquín Pacheco, Armando Pedrosa, Francisco Peinado, Juan Romero, Bob Smith, Antonio Saura, Darío Villalba y José María Yturralde.]. [4 p].

Últimas ediciones de Grupo Quince. Galería Prisma de Zaragoza. Del 10 al 28 de diciembre de 1975. [Carpeta de aguafuertes *Bacanal* de José Hernández; carpeta de litografías *El color en la poesía* de José Guerrero; Antonio Saura; Antonio Lorenzo; Rafael Canogar; Andrés Nagel; Monirul Islam; Florencio Galindo; Eloísa Grasa; Rosa Biadiú y Fernando Lerin]. [Tríptico].

RELACIÓN DE CATÁLOGOS Y FOLLETOS DE EXPOSICIONES REALIZADAS POR GRUPO QUINCE EN EL EXTRANJERO.

Contemporary Spanish Prints. A traveling exhibition organized by Grupo Quince of Madrid. Introducción de Carmen Giménez y Evert Rice y texto de José Ayllón. Madrid: Grupo Quince, 1979. [Bonifacio Alfonso, Frederic Amat, Rafael Canogar, Jorge Castillo, Eduardo Chillida, Gerardo Delgado, Equipo Crónica, Amadeo Gabino, Luis Gordillo, José Guerrero, Josep Guinovart, José Hernández, Joan Hernández Pijuan, Carmen Laffón, Antonio Lorenzo, Antoni Miralda, Antoni Muntadas, Lucio Muñoz, Andrés Nagel, Juan

Navarro Baldewerg, Leopoldo Nóvoa, Pablo Palazuelo, Luis Pérez Vicente, Joan Ponç, Antonio Saura, Eusebio Sempere, José Ramón Sierra, Juan Suárez, Antoni Tàpies y Fernando Zóbel.]. [34 p].

Exposición de Gráfica Española Cuarta Bienal de San Juan. Del 21 de mayo al 31 de agosto de 1979; Sala de exposiciones de Casa Blanca. Instituto de Cultura Puertorriqueña dentro del programa de Artes Plásticas, 1979. [Juan Navarro Baldeweg, Darío Villalba, Rafael Canogar, Gerardo Delgado, Juan Hernández Pijuan, Francisco Farreras, Leopoldo Nóvoa, Juan Suarez, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Amadeo Gabino, Juan Romero, José Guerrero, Claudio Bravo, Luis Gordillo, Carmen Laffón, José María González Cuasate, José Ramón Sierra, Florencio Galindo de la Vara, Antonio Lorenzo, Antonio Saura, José Hernández y Benet Rossell.]. [9 p].

Panorama del grabado español. 25 de junio de 1980; Galería Forum de Lima, Perú. Texto de José Ayllón. Exposición realizada por Grupo Quince. [Alfredo Alcain, Amalia Avia, Bonifacio Alfonso, Enrique Brinkmann, Ernesto Deira, Rafael Canogar, Francisco Echazú, Alfonso Fraile, Luis Gordillo, Amadeo Gabino, José Guerrero, Josep Guinovart, Carmen Laffón, Antonio Lorenzo, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Leopoldo Nóvoa, Antonio Saura, Juan Suarez, Fernando Zóbel, Carlos Alonso, Gerardo Delgado, José Hernández, Antonio Maya y José Ramón Sierra.]. [8 p].

VIII.3. TEXTOS INCLUIDOS EN CARPETAS EDITADAS POR GRUPO QUINCE.

- Carpeta *Ópera* de José Hernández. Texto de Ángel González.
- Carpeta *Bacanal* de José Hernández. Textos de Luis Buñuel.
- Carpeta *Desiderata* de Robert Smith. Traducción de José Ayllón de un texto encontrado en la iglesia Saint Paul, Baltimore, 1693.
- Carpeta *Rapporto Sul Accua* de Fabrizio Plessi. Texto de Antonio Lorenzo.
- Carpeta *Pantaleón y las visitadoras* de Ernesto Deira. Textos de Mario Vargas Llosa.
- Carpeta *Proyectos para un paisaje* de Joan Hernández Pijuan. Texto de José Ayllón.
- Carpeta *Four Seasons* de Fernando Zóbel. Poemas en español de Mario Hernández, traducidos de Kevin Power (inglés).

Carpeta *Ópera* de José Hernández
Texto de Ángel González

Un gallo canta piedras:
Amanece.

(Luna delgada, pálida, traslúcida,
con el cielo se funde, inmóvil, yerta.)

Contra las tejas,
Contra los cristales,
Un gallo canta sangre.
(El viento
zarandea los árboles dormidos.)

Canta crestas un gallo,
Canta agallas,
Escupe sus mollejas contra el cielo.

(Por las laderas ruedan frutas verdes,
precipitadas hacia los barrancos.)

Golpeando las puertas, las ventanas,
El gallo con su canto insiste, advierte.

(Los buitres en lo alto de las rocas
desentumecen sus enormes alas.)

Un gallo lanza un surtidor de fuego
En el límite blanco de la noche.

Nada más puede hacer: grita, amenaza.

Anuncia que la tregua ha terminado.

FIN DEL ÚLTIMO ACTO

Qué grandioso final	<i>la ópera acaba</i>
Se desploma	<i>una ovación</i>
Parte de la tarima	<i>estalla contra el muro</i>
Rasgando los papeles decorados	<i>el telón no desciende</i>
Se abre, crece	<i>casi invisible un grito</i>
Una grieta	<i>del último cantante</i>
(lagarto de ceniza	<i>permanece un momento</i>
hormiguero de polvo	<i>en la resplandeciente</i>
araña	<i>cristalina</i>
invasora	<i>nada</i>
con sus flexibles patas	<i>deslizándose al fin</i>
desde la oscuridad más inquietante	<i>por la partida cúpula</i>
la del cielo)	<i>a otra nada más amplia</i>
	<i>donde se desvanece para siempre.</i>

Imprevista tristeza se desprende del techo,
Manchando levemente
Trajes, mármoles, flores, fuentes, sombras.
Ya nada es como antes.

Ningún cuerpo regresa
A su ser verdadero.

Los ojos
No reconocen lo que buscan.
El hueco que fue piedra
La piedra que fue carne la carne
Que fue grito el grito que fue
¿amor, miedo, esperanza?
Se agranda, se deforma,
Estalla en mil pedazos de vacío
Que golpean los rostros ya impasibles.
Frases voladas de unos labios mustios,
Ecos de diálogos banales,
Vagan por el vestíbulo desierto
Como semillas secas suspensas en el aire
¿Dónde está la salida?
Aún falta mucho para ayer.

Perdone.
Pero el frío prosigue.

No, no es nada.
Como el humo dormido de una hoguera extinguida
Que la brisa implacable deshace bruscamente.

Carpeta *Bacanal* de José Hernández
Textos de Luis Buñuel

“BACANAL”
Carnero de 125 pesetas, rizado abundoso, manual como el vientre de la mujer de 150 pesetas; los panes que come el pobre pueden amasarse de ese vientre y cocerse con fuego de pulgares. Cuando cruzamos los pulgares para formar un aspa se renueva el martirio de San Bartolomé, que, como se supo después, era un diablo o un fauno que se reía de la cruz. Al morir se lo comieron unas hormigas de oro, de carne de mora, de culo de bayadera. San Bartolomé y el fauno danzaban cuando las piedras salían disparadas de la tierra como besos tirados con la punta de los dedos. De la tumba de San Bartolomé sale una espiga de bronce por cada beso que pudo y no quiso robar.

“EL ARCO IRIS Y LA CATAPLASMA”
¿Cuántos maristas caben en una pasarela? ¿Cuatro o cinco?
¿Cuántas corcheas tiene un tenorio? 1.230.424.
Estas preguntas son fáciles.
¿Una tecla es un piojo?
¿Me constiparé en los muslos de mi amante?
¿Excomulgará el Papa a las embarazadas? ¿Sabe cantar un policía?
¿Los hipopótamos son felices?
¿Los pederastas son marineros?
Y estas preguntas, ¿son también fáciles?
Dentro de unos instantes vendrán por la calle dos salivas de la mano conduciendo un colegio de niños sordomudos.
¿Sería descortés si yo les vomitara un piano desde mi balcón?

“OLOR DE SANTIDAD”
Alguien me dio un empujón fatal. Comencé a deslizarme a una velocidad vertiginosa por un tobogán vertiginoso. Acelerado matemáticamente. Interplanetariamente. Tendido en los 45°, con la sensación de haberme convertido en uno de esos tornillos que sueltan las estrellas precipitados a un millón de vueltas por segundo. Todo vorágine, vueltas, siseos, gritos, flechazos, estómago en garganta, hurras de muchedumbre, gloria, suspensión, temor, frío. ¡Que me estrello! ¡Que me estrello! Pero nunca llegaba el final de mi caída. Cada vez me sentía más desenfrenado tobogán dentro del tobogán. Vueltas de peonza de enésima magnitud. Descenso de columna de termómetro.
Frío de millones de estrellas perforando mi nariz. La gravitación era tan exagerada que me eché a reír. ¡Hala! ¡Hala! gritaba la muchedumbre por momentos más enfurecida. Los siglos se hacían segundos en aquel tobogán rayado como un maüser. Cuando ya desesperaba de encontrar reposo, produjese una terrible explosión como cuando estalla el planeta Saturno en un tranvía lleno de gente. Sentí de pronto una languidez ecuatorial. Un manto de armiño puesto amorosamente sobre los hombros. Un sosegarse de todas mis vísceras, hasta entonces con los pelos de punta. Una somnolencia. Una mano o un ala que se posaba en mi frente. Y una voz eterna que decía: “Ya puedes morir”. Y sentí la entrada de la muerte, de mi muerte, que era como la primera sonrisa de un niño.

“PALACIO DE HIELO”
Los charcos formaban un dominó decapitado de edificios, de los que uno es el torreón que me contaron en la infancia de una sola ventana, tan alta como los ojos de la madre cuando se inclinan sobre la cuna.
Cerca de la ventana pende un ahorcado que se balancea sobre el abismo cercado de la eternidad, aullado de espacio. *Soy yo*. Es mi esqueleto del que ya no quedan sino los ojos. Tan pronto sonríen, tan pronto bizquean, tan pronto *se van a comer una miga de pan en el interior del cerebro*. La ventana se abre y aparece una dama que se da *polis ir* en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle. Quedan mis órbitas solas, sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada. Una enfermera viene a sentarse a mi lado en la mesa del café. Despliega un periódico de 1856 y lee con voz emocionada: “Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la

Vil Zaragoza, no encontraron más que viento por las desiertas calles. Sólo en un .charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos”.

“REDENTORA”

Me hallaba en el jardín nevado de un convento. Desde un claustro próximo me contemplaba curiosamente un monje de San Benito, que llevaba sujeto por una cadena un gran mastín rojo. Sentí que el fraile quería lanzarlo contra mí, por lo que, lleno de temor, me puse a danzar sobre la nieve. Primero, suavemente. Luego, a medida que crecía el odio en los ojos de mi espectador, con furia, como un loco como un poseído. La sangre me afluí a la cabeza, cegándome en rojo los ojos, de un rojo idéntico al del mastín. Terminó por desaparecer el fraile y por fundirse la nieve. El rojo carnicero se había desvanecido en un inmenso campo de amapolas. Por entre los trigales, bañados en luz primaveral venía ahora vestida de blanco, mi hermana, trayéndome una paloma de amor en sus manos alzadas. Era justo mediodía, el momento en que todos los sacerdotes de la tierra levantan la hostia sobre los trigos. Recibí a mi hermana con los brazos en cruz, plenamente liberado, en medio de un silencio augusto y blanco de hostia.

Carpeta *Desiderata* de Robert Smith
Traducción de José Ayllon de un texto encontrado en la vieja Iglesia de Saint Paul, Baltimore, 1693.

“DESIDERATA”

Anda plácidamente entre el nudo y la prisa y recuerda que paz puede haber en el silencio. Vive en buenos términos con todas las personas, todo lo que puedas sin rendirte. Di tu verdad tranquila y claramente; escucha a los demás incluso al aburrido y al ignorante; ellos también tienen su historia. Evita las personas ruidosas y agresivas, sin vejaciones al espíritu. Si te comparas con otros, puedes volverte vanidoso y amargo; porque siempre habrá personas más grandes y más pequeñas que tú. Disfruta de tus logros así como de tus planes. Mantener el interés en tu propia carrera, aunque sea humilde; es una verdadera posesión de las cambiantes fortuna del tiempo. Usa la precaución en tus negocios; porque el mundo está lleno de trampas. Pero no por eso te ciegue a la virtud que pueda existir; mucha gente lucha por altos ideales; y en todas partes la vida está llena de heroísmos. Sé tú mismo. Especialmente, no finjas afectos. Tampoco seas cínico respecto al amor; porque frente a toda aridez y desencanto el amor es perenne como la hierba. Recoge mansamente el consejo de los años, renunciando graciosamente a las cosas de juventud. Nutre tú fuerza espiritual para que te proteja en la desgracia repentina. Pero no te angusties con fantasías. Muchos temores nacen de la fatiga y la soledad. Junto con una sana disciplina, sé amable contigo mismo. Tú eres una criatura del universo, no menos que los árboles y las estrellas: tú tienes derecho a estar aquí. Y que resulte evidente o no, sin duda el universo se desenvuelve como debe. Por lo tanto, mantente en paz con Dios, de cualquier modo que lo concibas y cualesquiera sean tus trabajos y aspiraciones, mantén en la ruidosa confusión, paz con tu alma. Con todas sus farsas, trabajos y sueños rotos, éste sigue siendo un mundo hermoso. Ten cuidado, esfuérzate en ser feliz.

Carpeta *Raporto Sul Accua* de Fabrizio Plessi
Texto de Antonio Lorenzo

El agua como obsesión, mito religioso, vehículo purificador principio de vida. El agua que hizo inventar al hombre mil y uno artilugios para dominarla, contenerla, conducirla. Más

luminosa que el aire, verde, azul, violeta, roja, como se quiera; siempre misteriosa y ante la cual el hombre se siente atraído al extremo de inventar sirenas en el mar, sirenas a quienes amar.

¿Quién es Plessi? ¿Un obseso de la diosa Tetis, un veneciano que duerme en su cama, un pintor que por las mañanas, justo al amanecer, emerge del canal después de pasar las noches en su elemento? Yo no podía explicarme de dónde sacaba Plessi eso de las televisiones inundadas, hasta que sospeché que veía la televisión dentro del agua. Así sólo pude entender el por qué los aparatos usados por nosotros funcionaban de otra manera; dentro del agua son otra cosa.

Todos sabemos que los que pululan o nadan en esas profundidades envían agentes a la superficie para comprar cacharros, no por necesidad o espionaje, sino por divertirse, igual que los niños o igual que los hombres. Entonces ¿qué pasa? Pues pasa que el grifo de una fuente dentro del agua no suelta agua, hay demasiada, y da plumeros para hacerse cosquillas; las tuberías tampoco conducen agua y sueltan confeti ilógico! ¿Es que se iba a sacar Plessi de debajo de la manga, eso de las jaulas contenedoras de agua, si no las hubiese visto dentro del agua? Seguro estoy que en las profundidades hay cuchillos de cortar agua y esponjas gigantescas que no salvan ciudades de la inundación, más bien sirven de colchones goma-espuma, para que Neptuno tenga sueños reparadores, iviaja tanto!

Plessi insiste en estas cosas para despistar, para que ignoremos sus correrías sub-acuáticas, Plessi debe tener doble sistema de respiración, ha encontrado la manera de ocultar sus branquias y parecer un ser normal. Para seguir despistándonos nos habla, con aire de distraído, de la relación diaria que mantiene con el agua; sólo nos habla de relación visual, pretendiendo que nos parezca verdad. Bien, vamos a fingir que le creemos, que es cierta la relación cambiante y encantadora que sostiene con el agua desde la ventana de su estudio en Venecia; agua que disuelve su realidad, volviéndose poco a poco con empeño irresistible en verdadero protagonista de su obra.

Si Plessi no fuese un artista, nos diría la verdad, pero él prefiere dislocar irónicamente los aparatos de picar carne, alimentándolos con agua, para que salgan bolitas de colores; parece raro, pero es lo que sucede normalmente dentro del agua.

Plessi es sencillamente un “testimoniador” del fondo submarino y del fondo de los ríos, eso es lo que nos choca tanto; no es normal ser algo así.

¿Por qué Plessi tiene este privilegio, esta suerte de saber, como nadie, convertir nuestros respetados utensilios en algo inútil? ¿Es que tiene permiso para husmear en las profundidades y enterarse en ese otro mundo?

En cualquier caso, me siento feliz cuando encuentro un tipo así, que desbarata lo serio, crea máquinas que funcionan al revés, hace observaciones en los planos gratuitos y toma el pelo a las cadenas de producción, a sus sesudos ingenieros.

Yo, desde la Luna, saludo a este maníaco del agua; aunque vivo en el aire, somos almas gemelas en lo imposible.

Carpeta *Pantaleón y las visitadoras* de Ernesto Deira
Texto de Mario Vargas Llosa

“LAS AGUAFUERTES EXCESIVAS DE ERNESTO DEIRA”

Las aguafuertes que ha inspirado a Ernesto Deira *Pantaleón y las visitadoras* parecen tener presente la sentencia de Blake: “The road of excess leads to the palace of wisdom,” El exceso es prerrogativa humana; el animal respeta los límites que le ha impuesto la naturaleza, en tanto que el hombre se constituye, renueva y fija sus topos mediante trasgresiones de lo que cada época considera admisible y normal. Quien mantiene y estimula en él la ambición de ir siempre más allá de lo lícito y lo razonable, desplegando ante sus ojos los colores y formas incitantes de lo excesivo, es la imaginación. Fuente de sus mayores proezas, combustible de su historia, es también la razón de su infortunio ya que por culpa suya habrá siempre para él una grieta insalvable entre lo vivido y lo deseado, entre la realidad y el sueño.

Estas imágenes barrocas de Deira vienen todas de uno de esos dos territorios cuyo divorcio origina la insatisfacción humana. Ilustran, no la vida objetiva y pública de los comportamientos y realizaciones, 1a de los hechos consumados, sino la secreta y mental de los

hechos apetecidos, inventados, idealizados, aquellos que no suceden nunca o que, luego de sucedidos, la memoria enriquece, pervierte. Enriquece, pervierte: esa operación es la que todo arte, sobre todo el llamado realista, lleva a cabo con los materiales que la vida surte al creador a través de la experiencia. En este caso, Deira usa como materia prima para sus grabados la realidad segunda puramente ilusoria, de una ficción. A esa realidad transformada él ha infligido a su vez nuevas transformaciones con la llave mágica de su propia fantasía y la eficacia de su técnica. El resultado es un mundo desmedido y feroz, rigurosamente imposible, donde reinan como monarcas omnímodos estos tetrarcas: el sexo, la pesadilla, el sarcasmo y la muerte.

El amor que aparece aquí no es el sentimiento tierno, pudoroso, elevado que cantaron los trovadores provenzales, sino el instinto arrollador, animal y tremebundo que pintó Rabelais. Directo, crudo, obsceno, generoso, vulgar, el sexo de esta galería de imágenes corresponde a un mundo reprimido e inculto. Es algo esencialmente biológico, nada mental, una función orgánica aún no educada, que vive todavía la prehistoria del placer - antes del erotismo, el libertinaje e incluso del vicio- y cuya básica, tal vez única característica es el ímpetu sísmico. Apetito masculino, búsqueda frenética de la hembra (en realidad, de la vagina), todo lo baña y desquicia: trastoca a los hombres en vergas rodantes que alargan desesperadamente sus encasquetados prepucios hacia el cielo y al avión de las visitadoras en una alada matriarca de carnes ubérrimas, hace brotar enhiestas mamas en los pechos marciales de los soldados y erótica magistralmente a un navío dotándolo de senos, nalgas, y, como chimenea, un falo. En toda esta exageración no hay, propiamente, humor, sino mordacidad, ironía sangrienta. Los blancos contra los cuales dispara sin misericordia el arte sarcástico de Deira no me parecen, por lo menos en estas aguafuertes, pese a las apariencias, de naturaleza social. No creo que sean ciertas instituciones y quehaceres -la Iglesia, el Ejército, la prostitución, la praxis religiosa- lo que sus imágenes caricaturizan y fustigan sino algo más antiguo: la naturaleza humana en la que Deira a todas luces cree y a la que, evidentemente, admira apenas. ¿Qué diferencia hay, por ejemplo, entre sus hombrecillos sexualizados que miran con arrobó las inexistentes ubres del cielo y los creyentes que, también con las manos en alto, también convertidos en una masa anónima e indivisa, ofician el rito bárbaro de la crucifixión? En el espíritu religioso y en el deseo sexual la mirada burlona y cruel del artista advierte una misma, lastimosa evidencia: la miseria y la fealdad de sus semejantes. Para colmo del sarcasmo, la única figura que, conforme a un canon tradicional, resulta bella entre esta fauna, es un cuadro: el cuerpo decapitado de la Brasileña que se yergue ante su fétetro y al que la escolta, con justicia, rinde honores. Hay un áspero mensaje en ese motivo lateral; sugiere que la belleza no es posible entre los hombres sino únicamente en el arte, y su deprimente corolario, axioma de la estética contemporánea: el de que todo arte que presenta al hombre como un ser bello es fraudulento.

Pero si Deira ve severamente a los hombres cuando desean y cuando oran, los describe todavía con más impiedad cuando sueñan. Dos aguafuertes representan otras tantas pesadillas del capitán Pantaleón. En la primera, el oficial observa en la pantalla de las metamorfosis, cómo unos maduros y uniformados caballeros se desvirilizan y contraen las redondeces mórbidas, las formas turgentes que afiebran la cabeza del observador. En la otra, ante el oficial boquiabierto de pasmo, desfilan monstruos cuadrúpedos, híbridos en los que rasgos humanos y animales comparecen, con lo peor de cada orden, para producir lo horripilante. El monstruo es un personaje familiar en el arte moderno. Sólo en la Edad Media hubo antes de ahora en lienzos, grabados, tallas y murales una proliferación parecida de seres anómalos, deformes y atroces. Y tal vez en ninguna otra región del orbe lo monstruoso ha excitado tanto a los plásticos contemporáneos como en América Latina. Si se examina con atención las figurillas distorsionadas de Deira se advierte enseguida que en ellas, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en las creaciones de artistas como Cuevas y Botero -dos grandes fabricantes de monstruos- lo más repulsivo, amenazador e irritante no son sus cabezas elefantiásicas y dientudas, sus ojos acromegálicos, sus trompas y belfos, ni los cuerpos desancados, protuberantes, huesudos, sino primordialmente sus posturas, la desesperante anormalidad de sus movimientos, esa enrevesada, tortuosa, inextricable disposición de los miembros en relación uno del otro, cuando se desplazan. Como en los cangrejos, es difícil saber si avanzan o retroceden, si están de frente o de perfil. Todo en ellos es curva, torsión, pliegue, desarmonía, asimetría, desajus-

te, confusión. Deira consigue mediante un trazo astuto y nervioso que ignora la recta, violenta la perspectiva y atosiga el espacio, imprimir una conmovedora veracidad a sus monstruos, criaturas en las que hasta en su manera de trasladarse cuajan el misterio y la diferencia esencial de ese otro lado de la vida que los produce, ese inconsciente en el que al conjuro de los grandes miedos y las preguntas sin respuesta, de los deseos insaciados y el sufrimiento, brotan y anidan, para asomar de vez en cuando, por la vía del sueño, la literatura o el arte, a la conciencia humana.

¿Hay alguna creación estética durable que no rinda cuenta de un modo u otro de la existencia de la muerte? En estas láminas ella es una presencia poderosa, y no sólo porque el tema de una de las aguafuertes sea un entierro y el de otra una inmolación, sino, sobre todo, porque ella filtra sus ácidos destructores por doquier y es el clima unificador de las seis escenas de que consta el espectáculo, el apuntador secreto que sabe el final de la historia. Ella desencarna los cuerpos para, en unos casos, insinuar, y en otros mostrar la calavera; congela las facciones con el rictus glacial de los cadáveres, y a los fanáticos del Arca les disuelve los contornos y transparenta sus pieles hasta darles una apariencia espectral; blanquea, ennegrece o fija estúpidamente los ojos de monstruos, hombres y mujeres, descoyunta al perro sacrificado y se materializa en esa oscura luz, suerte de vaho que se adivina putrefacto, en el que flotan o se deshacen las figuras y las cosas de este carnaval sombrío. A la presencia de la muerte, que ni siquiera parece premeditada, por lo menos en su cabal magnitud, deben estas imágenes buena parte de su carácter inusual, su equivoca naturaleza. La muerte es la invisible química que degrada el humor de las anécdotas y las vuelve serias, lo que priva al sexo de alegría y felicidad y le da el semblante duro y trágico que tiene entre los moralistas y los puritanos. Y es porque ella está siempre ahí, ensombreciéndolo todo con su implacable visita, manifestándose aun en los más nimios detalles del grabado, que el arte de Ernesto Deira, aunque tome sus asuntos de la historia inmediata y dé la impresión, para una mirada de superficie, de estarse pronunciando sobre una problemática de actualidad, hunde sus raíces en algo más abstracto, universal y hondo que la estricta circunstancia social, alienta en él un soplo metafísico y significa, como toda invención artística valiosa, una meditación sobre el hombre.

Mario VARGAS LLOSA
Lima, octubre, 1974

Aquí en Iquitos, por donde el Hermano Francisco ha pasado estos días, existen numerosas “arcas” (así se llaman los templos de la secta creada por este individuo en quien, si la superioridad lo juzga adecuado, el Servicio de Inteligencia debería quizás interesarse) y un grupo de “hermanos y “hermanas”, como se dicen entre ellos, había convertido este depósito en “arca”. Tenían instalada una cruz para sus antihigiénicas y crueles ceremonias, que consisten en crucificar toda clase de animales, a fin de que su sangre bañe a los adictos arrodillados al pie de la cruz”.

“I. Que se afecte provisionalmente al Servicio de Visitadoras, como medio de transporte por los ríos de la Hoya Amazónica entre su centro logístico y sus centros usuarios, al ex-Buque-Dispensario Pachitea, con una dotación permanente de cuatro hombres, al mando del suboficial primero Carlos Rodríguez Saravia;

2. Que el BAP Pachitea, antes de abandonar la base de Santa Clotilde, donde descansa desde que fue retirado, luego de medio siglo ininterrumpido de navegación al servicio de la Armada, historial que estrenó con una destacada participación en el conflicto con Colombia de 1910, sea despojado de banderas, insignias y demás distintivos que lo sindiccan como barco de la Armada Peruana, pintado del color que el capitán EP (Intendencia) Pantaleón Pantoja señale, siempre que no sea ni gris acero ni blanco nube, que son los colores de los barcos AP. Y sustituido su nombre original Pachitea en la proa y puente de mando por el de Eva, que el Servicio de Visitadoras ha elegido para él.”

Los números están ya muy cerca y podría reconocer sus facciones si los observara. Pero sólo tiene ojos para lo que tropieza, rueda y zangolotea al extremo de las cadenas: allí donde estaban los perros hay ahora unas formas grandes, animadas y horribles, unos seres que lo repelen y fascinan.”

“I. Que se destaque al SVGPFA, en calidad de préstamo, para que efectúe los servicios

de transporte indicados, al FAP Hidro Catalina N. 37 Requena, una vez que la Sección Técnica y Mecánica del Grupo Aéreo N. 42 de la Amazonia lo haya puesto en condiciones de volver a volar;

2. Que, antes de despegar de la Base Aérea de Moronacocha, el FAP Hidro Catalina N. 37 sea debidamente camuflado, de tal manera que no pueda ser reconocido en ningún momento como perteneciente a la Fuerza Aérea Peruana mientras presta servicios al SVGPFA, cambiándosele para ello el color del fuselaje y las alas (de azul a verde con ribetes rojos) y el nombre (de Requena a Dalila, según deseo del capitán Pantoja).

Pero entre los números, algunos rostros familiares hielan por ráfagas la felicidad con una espina de inquietud: desancada y grotesca en su uniforme va Leonor Curinchila, y, enarbolando el estandarte, con brazalet de cabo furriel, viene Chupito, y ahora, cerrando la última sección -angustia que surte como chorro de petróleo y baña el cuerpo y el espíritu del teniente Pantoja- un soldado todavía borroso: pero él sabe -han regresado el miedo irrespirable, el ridículo tormentoso, la embriagadora melancolía- que bajo las insignias, la cristina, los bolsudos pantalones y la esmirriada camisa de dril está sollozando la tristísima Pochita.

“Ayer en la mañana, a las 11 horas aproximadamente, los restos mortales de la que fuera Olga Arellano Rosaura, conocida en el mundo del malvivir por el apodo de la Brasileña, debido a sus años de residencia en la ciudad de Manaos, fueron enterrados en el histórico cementerio general de esta ciudad entre escenas de pesar y aflicción de compañeros de trabajo y amistades, que conmovieron a la numerosa concurrencia. Poco antes rindió honores militares a la finada una escolta de Infantería del campamento militar Vargas Guerra, en gesto insólito que no dejó de provocar considerable sorpresa, aun entre las personas más apenadas por la forma trágica en que perdió la vida esta joven y descarriada belleza loreтана, a quien el capitán (sic) Pantaleón Pantoja llamó, en su perorata fúnebre. “desdichada mártir del cumplimiento del deber y víctima de la sociedad y villanía del hombre.”

Carpeta *Proyectos para un paisaje* de Joan Hernández Pijuan
Texto de José Ayllón

“CARTA A JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN”

Cuando me hace un niño, me coloca un árbol de ancha copa, un sol, una casa de pendientes tejados con una puerta y una ventana. Si tiene colores a su alcance, me pintarrajea con un rojo sangriento, un azul prusia y un verde esmeralda. Me pinta con lápices de colores, con ceras plásticas y con bolígrafo, con su característico trazo monótono, sin matices.

El niño aproxima su cabeza al papel y me va rellenando de color, me va abrumando, hasta convertirme en una visión terrorífica, de pesadilla. Pero su crueldad es inconsciente. Sin duda, experimenta un placer sádico en ese proceso de destrucción que sólo se satisface cuando me deja totalmente irreconocible.

Si el primer contacto plástico de! hombre con e! mundo exterior es tan negativo, no me puedo hacer muchas ilusiones.

Este desconsiderado trato dura, por suerte, poco tiempo.

Intentan inculcarle un respeto hacia todo lo que le rodea, ya que su vida dependerá de que llegue a establecer unas relaciones armoniosas con ese mundo hostil. Si no a quererme, aprende a respetarme, y me coloca un sol amarillo con rayos rojos, un árbol verde con un tronco marrón, una casa delimitada con trazos negros y una línea que cruza el papel de izquierda a derecha para señalar el horizonte. El suelo, la tierra, la hierba, no existen. Todo flota en el aire blanco del papel.

Cuando ha adquirido cierta confianza en sus posibilidades, pierde su timidez y se empeña en reflejarme con un concepto absoluto. El mar, la tierra, el cielo. El mar sólo puede ser el mar, formado con líneas onduladas de color azul. Cualquier color azul. Azul cobalto, azul prusia, azul marino, azul turquesa o verde turquesa. Y lo mismo ocurre con los verdes de la tierra, verdes tiernos o verdes duros, secos, apelmazados, sin fisuras. Las flores no sé por qué, suelen ser amarillas, y los campos, marrón oscuro.

Me convierto en un paisaje estereotipado. Reconocible, pero sin ningún toque personal. Soy el paisaje en su concepto más genuino.

Tienen que pasar bastantes años para que vuelvan a recordarme. Los estudios de matemáticas, de latín, de física, me relegan. Y durante las vacaciones sólo soy el río o la playa en que se bañan, la arena que se pega a los pies; el árbol cargado de fruto, su sombra en un día de verano; un camino pedregoso que sube a la montaña. Y en invierno sigue utilizándome sin verme. Soy un pretexto para deslizarse cuesta abajo, para tirarse bolas de nieve...

Con el primer amor empieza a descubrirme. Puede ser en una barca en el río, en un paseo bajo frondosos árboles, guarecidos en la oquedad de una roca para protegerse de la lluvia. Cuando cae la tarde y las sombras se alargan y las nubes se tiñen de rojo. Y en el campo se despliegan todos los matices de verde, de ocre, de gris.

Soy la jara y el romero. Soy el mar fundiéndose en el cielo. Soy la arena peinada por la marea... Soy la hiedra de unas ruinas y puedo vivir con un castillo, con una ermita, con una cerca de piedra... Es una emoción que dura poco tiempo.

Con el paso de los años vuelven a interesarse por mí de una manera más práctica. Y, como resultado, aparece un lago artificial donde había un valle. Me llenan de postes metálicos para sostener los cables y me parcelan. Me colocan carreteras alquitranadas, árboles raquíuticos, arbustos reamados y ridículas casitas. Casitas de cemento imitando piedra: refugios tiroleseѕ aliado de cortijos andaluces; viviendas finlandesas en climas tropicales. Complejos residenciales, estaciones de gasolina, restaurantes tiendas... Me traen agua, se la llevan. Me llenan de ruidos. Me colocan sauces llorones junto a las piscinas, en las que se chapuzan gritando.

Y cuando se hacen viejos se dedican a llorarme. Se acuerdan del pasado. Suponen que me queda poca vida, que me voy a convertir en un recuerdo para sus nietos. Porque, ahora mismo, sólo desde un avión en vuelo, se pueden contemplar intactos, aunque como si fuera un mapa, algunos parajes.

Únicamente los pintores o los poetas, entre todos los seres humanos, me han producido alguna satisfacción, pero también muchos disgustos, porque nunca han podido ofrecer más que un pálido reflejo de mi realidad.

Un chino, hace muchos años, fue el responsable, al descubrir que la naturaleza se hacía paisaje cuando la plasmaba en un papel. Y que ese paisaje superaba los valores propuestos en el original, porque al ordenar sus componentes conseguía transmitir un cierto estado de ánimo, captado fácilmente por espíritus sensibles. Conscientes de sus posibilidades, los pintores me han utilizado, a partir de ese momento, para afirmar su propia personalidad, para confirmar la de los otros.

Paisajes tristes, trágicos, alegres, desolados, invernales, líricos... Casi todos los adjetivos pueden encajar para calificarme con más precisión, aunque en este siglo han llegado a depurarme de tal forma que ni yo mismo puedo reconocerme. A mí me parece que me han perdido el respeto, si bien ciertos practicantes de la literatura se emboban ante estas versiones tan sutiles y hablan de paisajes telúricos, oníricos, líricos... y ahora ya, casi al final de mi vida, me cuadriculan las nubes, los campos, como si fuera el plano de una casa... ¿Qué intentabas al despojarme de todos mis atributos, dejando al desnudo mi propia e informal esencia? Ya no podrán creer en mí.

Adiós

Carpeta *Four Seasons* de Fernando Zóbel
Poemas en español de Mario Hernández, traducidos de Kevin Power (inglés).

“INVIERNO”

Plata de semillas en el río que fluye semillas en el corazón baldío
el azul-gris susurra verde donde la flauta ansía una visión de cualquier clase
una respiración y un canto en los juncos
no hay planta que se atreva a alzarse con locura
el sol desaparecido y todo oscuro con la promesa del mañana
a través de una grisalla fruta perdida vista de repente
¿es aquí donde los ciervos regresan a morir? ¿qué pájaro es ése que vuela tan bajo sobre el río y cuya niñez
arde ahora entre las zarzas?
criminales se han vuelto los mitos y la violencia un problema entre dos

esto es el yermo
vendido fue con los pastores
¿dónde ahora el sonido del agua?

“PRIMAVERA”
Cruzamos a estaciones la distancia entre la tierra y el cielo
el fin gira siempre en el principio
cada vez más veloz desde su eje
pero de nuevo descendemos con los animales a beber una vez más por vez primera
la esperanza indestruida peonza
de verde y plata siempre como ha sido

“VERANO”
Es este el momento de resplandor y brillo
en que nadie se mueve en que ninguno iría de nosotros a solas adonde nace el río
en que las viejas cartas para marcar un libro
quedan y los vecinos saben que el cuento toca a fin no hay pasión ni interés en estos
cálidos azules días sino la masa ritual
que invade carreteras en coches alta fidelidad
para ver qué se vende qué es lo que se escribe mas sea lo que sea la verdad es plural
es por añadidura no como propio ser
el amarillo cambia en el lecho del río a rojo y
las muchachas que quisieron comportarse tan bien deslizan sus vestidos por el cuerpo
ante dioses salvajes resplandor de espirales y brillo
de arañazos manos a la deriva por millas y por sueños de agua lo aislado nunca visto
sin detenerse

“OTOÑO”
Por qué en el siempre rechazado medio
que va de nacimiento a muerte de
padre a madre de amor a
juicio acosando la imaginación contra
los extremos de modo que vida y error
puedan existir
me ha sido dado cantar
mientras el frío me llega de ambos lados
botellas de plástico me rebasan flotando como si
la corriente les perteneciese llamando a los nombres los mismos nombres como si más y
más cosas tuviesen que permanecer sin ser dichas
y yo me quedaría
sin nombre vacío irrevocablemente dado
ningún sentido y nada que llevarme a no ser
la distancia donde la rauda sangre empuja
el oro bajo la alfombra

VIII.4.
LISTADO DE ENTREVISTAS POR ORDEN CRONOLÓGICO.

Para la realización de este trabajo ha sido de inestimable valía el testimonio de numerosas personas vinculadas a Grupo Quince. Se ha elaborado un listado ordenado por orden cronológico en el que figura el nombre completo de la persona que ha sido entrevistada, el lugar y la fecha junto a su profesión y el vínculo que tuvo con Grupo Quince.

- Dimitri Papagueorguiu. Madrid, 10 de enero de 1994 y 8 y 22 de enero de 1997. Artista-grabador. Socio, fundador y director técnico de Grupo Quince.
- Manuel Alcorlo. Madrid, 10 de mayo de 1994. Artista-grabador. Miembro del taller de los Parias.
- Antonio Lorenzo. Madrid, diciembre de 1994 y 11 de enero de 1996. Artista-grabador. Director técnico de Grupo Quince.
- María Mayol. Madrid, 25 de abril de 1995. Viuda de Valentín Rodríguez, socio y presidente de Grupo Quince.
- Valle Quintana. Madrid, 26 de abril de 1995 y 26 de julio de 2012. Marchante de arte. Secretaria de Grupo Quince.
- José Ayllón. Madrid, 5 y 22 de mayo de 1995. Teórico y crítico de arte. Director artístico de Grupo Quince.
- María Corral. Madrid, 20 de mayo de 1995 y 26 de agosto de 1996. Comisaria y crítica de arte. Directora artística, consejera delegada y accionista mayoritaria de Grupo Quince.
- Monirul Islam. Madrid, 23 de mayo de 1995. Artista-grabador. Estampador de Grupo Quince.
- Óscar Manesi. Madrid, 17 de agosto de 1995. Artista-grabador y editor. Director técnico de Grupo Quince.
- Rosa Biadiú. Madrid, 16 de septiembre de 1995. Artista-grabadora. colaboradora de Grupo Quince.
- Alberto Portera. Madrid, 7 de noviembre de 1995. Médico (neurólogo). Socio de Grupo Quince estrechamente vinculado con la comunidad artística.
- Carmen Giménez. Madrid, 10 de junio de 1996. Comisaria y conservadora del Museo Guggenheim. Directora comercial de Grupo Quince.
- Denis Long. Madrid, 23 de agosto de 1996. Artista-grabador y editor. Estampador de Grupo Quince.
- José Hernández. Madrid, 29 de enero de 1997. Artista-grabador. Colaborador y artista editado por Grupo Quince.
- Ramiro de Undabeytia. Madrid, 4 de febrero de 1997. Grabador. Estampador de Grupo Quince.
- Niels Borch Jensen. Entrevista por e-mail en junio de 2012. Director de taller, editora y galería de grabado en Copenhague y Berlín. Estampador de Grupo Quince.
- Carlos Manzano. Madrid, 12 de julio de 2012. Arquitecto. Director de Grupo Quince entre 1983 y 1984.

Además de estas entrevistas se han mantenido conversaciones con un carácter menos formal con los artistas José María Yturralde, Jordi Teixidor, Carmen Laffón, Gerardo Delgado y Mitsuo Miura.

VIII.5. GLOSARIO DE TÉRMINOS SOBRE PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS DEL ARTE GRÁFICO EMPLEADOS EN LA OBRA EDITADA POR GRUPO QUINCE.

Para la elaboración del presente glosario sobre los procedimientos y las técnicas del arte gráfico, se han seleccionado algunos de los términos empleados en el trascurso de esta investigación. Se han agrupado según las diferentes técnicas: grabado calcográfico, litografía, serigrafía.

Todas las definiciones están tomadas del *Diccionario del Arte Gráfico* [Javier Blas (coord.), Ascensión Ciruelos y Clemente Barrena, *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesauo sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996, p. 77-212]. Se han omitido las referencias bibliográficas contenidas en el citado diccionario, con el objeto de abreviar y facilitar la lectura del texto y se ha alterado la disposición por orden alfabético para poder agrupar los términos según el contenido de las definiciones (Grabado calcográfico, litografía y serigrafía). Se han añadido algunos términos que, aunque no son procedimientos o técnicas, sí que son conceptos, elementos o herramientas que ayudan a la comprensión de los mismos.

GRABADO CALCOGRÁFICO

Sobre la superficie de una lámina de metal, delgada y perfectamente lisa, el grabador incide abriendo surcos con instrumentos cortantes, como el buril, punzantes, como una punta de acero, o mediante la utilización de ácidos corrosivos que tienen la capacidad de atacar el metal disolviéndolo. Las tallas abiertas en la superficie metálica corresponden a la imagen de la estampa, lo que significa que este tipo de grabado va asociado a una estampación en hueco. Las modalidades técnicas del grabado calcográfico son múltiples, como múltiples son sus posibles clasificaciones. Solo con finalidad estrictamente didáctica suelen establecerse divisiones que ayudan a clarificar tan amplia diversidad de métodos y procedimientos. Una de las clasificaciones más extendidas es la que se basa en la manera de actuar el grabador sobre la lámina. Conforme a este criterio existen técnicas directas de grabado calcográfico, aquellas en las que el grabador incide sobre el metal con un instrumento —buril, punta seca, manera negra...—, y técnicas indirectas, aquellas en las que las tallas son abiertas por medio de la acción de un ácido —agua-fuerte, aguatinta, barniz blando...—. Otra clasificación posible tiene que ver con el lenguaje empleado en la estampa. Así, se distinguen técnicas lineales —buril, punta seca, aguafuerte de línea...— y pictóricas —manera negra, aguatinta, barniz blando...—. Tales clasificaciones son simplemente un recurso teórico porque, aunque susceptibles de aplicarse con exclusividad, lo usual es que el grabador se sirva de varios procedimientos para la ejecución de su idea. Es frecuente, por ejemplo, la utilización simultánea de técnicas indirectas de línea para la definición de los contornos, técnicas pictóricas para la gradación tonal de los fondos y las sombras, y técnicas directas para la resolución de pequeños detalles.

La raíz del adjetivo calcográfico deriva del vocablo griego *khalkós* cuyo significado es cobre, único metal empleado para grabar en hueco hasta el siglo XIX. A partir de esta fecha el grabado calcográfico comienza a realizarse, además, sobre láminas de acero y, más tarde, cinc.

GRABADOR

Artista cuyo campo de actividad es el grabado. En las estampas anteriores al siglo XIX y en algunas de este siglo la mención de grabador se hacía constar mediante el término *sculpsit, incipit o fecit* —en abreviatura, *sc.* o *sculps., inc.* y *f., fec.*o *ft.* respectivamente—; en español, *lo grabó —go.—*. Dicho término se colocaba después del nombre. El lugar destinado en la letra de la estampa a la mención de grabador es el ángulo inferior derecho justo debajo de la imagen. Por tradición, también es éste el espacio reservado habitualmente a la firma en las estampas contemporáneas.

GRABAR

Incidir, abrir, morder un soporte rígido, directamente con instrumentos cortantes o punzantes, o indirectamente por medios químicos, con el objeto de crear sobre una matriz de estampación una imagen susceptible de ser transferida por entintado y presión.

AGUAFUERTE

El aguafuerte es una técnica indirecta de grabado calcográfico. La lámina se recubre con un barniz protector sobre el que dibuja el grabador con una punta metálica, asegurándose de que dicha punta toca la superficie del metal sin hacer surco alguno en ella. La punta, en consecuencia, puede ser roma o, en cualquier caso, menos afilada que la utilizada en la técnica de la punta seca. La ventaja de no arañar la lámina es que pueden corregirse fácilmente los errores cubriendo de nuevo las líneas o zonas

no deseadas mediante un pincel mojado en barniz. Por el contrario, si el grabador araña el metal, aunque vuelva a tapar la línea con barniz el pequeño surco abierto por la punta se llenará de tinta durante la estampación y quedará visible el defecto. Una vez realizado el dibujo sobre el barniz, se sumerge la lámina en una cubeta de ácido mordiente rebajado con agua —agua-fuerte— que tiene la capacidad de atacar el metal y disolverlo en aquellas zonas en que se ha hecho desaparecer el barniz. La profundidad de las tallas depende del tiempo de exposición al ácido y de la concentración de éste. Existen dos procedimientos para crear surcos de diferente profundidad: el primero de ellos consiste en realizar el dibujo completo e ir creando reservas, es decir, tapando progresivamente con barniz las zonas o líneas que han sido suficientemente expuestas a la acción del ácido; el segundo consiste en realizar primero las líneas y zonas que se desea que salgan más oscuras en la estampa, sumergiendo la lámina en el aguafuerte por intervalos a medida que se abren nuevas líneas, hasta llegar a las más superficiales. Las líneas del aguafuerte carecen de la precisión de las de buril y punta seca, sus perfiles no son tan regulares, porque la mordida del ácido no corta el metal sino que lo desgasta irregularmente. Son líneas nerviosas, entrecortadas y de grosor variable.

La dificultad de esta técnica estriba en el cálculo de la capacidad de corrosión del ácido, teniendo en cuenta que la mordida será más activa cuanto más concentrado esté el aguafuerte, mayor sea su temperatura y menos veces haya sido utilizado. Dependiendo de su poder de corrosión y de la profundidad que se quiera dar a las líneas, el grabador debe calcular el tiempo de exposición de la lámina al ácido. Esta operación es sumamente delicada, pues un cálculo incorrecto de tiempos puede provocar un desgaste excesivo del metal y la destrucción de la matriz. Por otra parte si el barniz protector no ha sido eliminado correctamente del dibujo, el metal no será atacado por el ácido y quedará sin grabar. Una vez abiertas la totalidad de las tallas se limpia el barniz sobrante con un trapo mojado en alcohol quedando la lámina en condiciones de ser estampada.

Conocida desde el siglo XV, en un primer momento la técnica del aguafuerte se empleó como complemento del buril en los grabados en talla dulce. Los contornos de las figuras y los fondos se grababan en aguafuerte, y sobre las líneas abiertas por el ácido el grabador introducía las colecciones de buriladas. Durante mucho tiempo el buril fue considerado como la única técnica noble de grabar y el aguafuerte se supeditó siempre a ella como un procedimiento auxiliar —en los Países Bajos del norte la situación era distinta, alcanzando la técnica del aguafuerte un importante desarrollo durante el siglo XVII bajo la estela de Rembrandt—. Con la incorporación definitiva de los pintores del resto de Europa a las técnicas de grabado calcográfico, a finales del siglo XVIII, acaba el largo dominio del buril. A lo largo de la centuria siguiente el aguafuerte se convierte en la técnica dominante del grabado en metal. Así hasta llegar a nuestro siglo, en el que cada vez son más escasas las estampas realizadas a buril mientras que los grabadores calcográficos practican profusamente los procedimientos derivados del aguafuerte.

Mordiente empleado en las técnicas indirectas de grabado calcográfico. Tiene la propiedad de atacar la lámina de metal en aquellas partes no protegidas por una sustancia aislante formando tallas de diferente profundidad. El aguafuerte más habitual es el ácido nítrico diluido en un volumen similar de agua. Cuanto menor sea la proporción de agua en la disolución mayor será la capacidad de mordida. Al actuar sobre cobre, el ácido genera nitrato de cobre, óxido nítrico y peróxido de nitrógeno. Los dos primeros compuestos son sales solubles en agua, el tercero es un gas tóxico. Las burbujas que produce la reacción del aguafuerte sobre la lámina pueden dificultar la mordida. En efecto, en aquellas zonas en que se forman burbujas el ácido no ataca. Ello explica porqué las líneas abiertas al aguafuerte aparecen con mucha frecuencia rotas o interrumpidas en la estampa. Para evitar la formación de burbujas, el grabador pasa una pluma de ave sobre las tallas al tiempo que balancea la cubeta de ácido. El nítrico no es el único mordiente empleado por el grabador calcográfico, aunque sí el más frecuente. También puede conseguirse aguafuerte diluyendo en agua percloruro de hierro. La desventaja del percloruro sobre el nítrico es que su mordida resulta más difícil de controlar. El ácido clorhídrico diluido en clorato de potasa es el componente esencial del llamado mordiente holandés, cuya acción sobre el metal suele ser más retardada que la del aguafuerte convencional con ácido nítrico, lo que explica la demanda de este tipo de mordiente para grabar al aguatinta o al barniz blando. Durante los siglos XV a XIX, antes de ser utilizados los compuestos químicos mencionados, el propio grabador elaboraba sus mordientes mezclando, en distintas proporciones, vinagre, sal de amoniaco, sal común y carbonato de cobre —cardenillo—. Después de moler los ingredientes sólidos, se mezclaban con el vinagre en un puchero puesto al fuego. La mezcla se removía lentamente hasta hervir, y, por último, tras dejarla enfriar, era almacenada en tarros de vidrio.

AGUATINTA

El aguatinta se basa técnicamente en el mismo principio del aguafuerte, pero a diferencia de aquél las líneas se sustituyen por superficies tonales. Es una técnica pictórica de grabado calcográfico que permite la obtención de semitonos o infinitas gradaciones de un mismo color. Sobre la superficie de la lámina se espolvorea uniformemente resina de pino pulverizada. El punto de resina, como la capa de barniz en la técnica del aguafuerte, actúa de aislante. Es decir, al sumergir la lámina en el ácido éste solo ataca los intersticios que se encuentran entre los puntos de resina, que previamente han debido ser fijados al metal. Para ello se calienta el dorso de la lámina sujetando ésta con unas tenazas —antennallas—. Tal calentamiento provoca la dilatación de la resina y su adherencia a la plancha. El tiempo de exposición al calor debe ser suficiente para que se adhiera el punto de resina, pero no exagerado, porque una dilatación excesiva de los granos provocaría la fusión de éstos con sus vecinos formando una capa uniforme que impediría la actuación del aguafuerte. Para crear zonas de puntos de diferente profundidad se emplea el mismo recurso de las reservas con barniz descrito en la técnica del aguafuerte.

A finales del siglo XVIII, los pintores comienzan a interesarse por el arte gráfico. Abrirán composiciones originales y volverán a recuperar la libertad creativa que había perdido el grabador de reproducción en talla dulce. Desde el punto de vista técnico, al

estar más acostumbrados a la mancha, los pintores indagarán en nuevos procedimientos de grabado calcográfico, las técnicas pictóricas —aguatinta, manera negra, barniz blando—. El aguatinta permite imitar los dibujos a la aguada, el barniz blando se aproxima a la textura y calidad de los diseños hechos a lápiz. En este contexto histórico cabe situar los extraordinarios aguatintas de las series de Goya, en particular *Los Disparates*, donde el poder expresivo de la técnica es llevado por el artista hasta unos límites apenas igualados con posterioridad.

BARNIZ BLANDO

Técnica pictórica de grabado calcográfico, se diferencia del procedimiento del aguafuerte en la naturaleza y características del barniz protector utilizado. El barniz blando, formado por una mezcla de cera, resina y sebo, no es tan líquido como el empleado en el aguafuerte pero sí más viscoso, aunque su cualidad principal es que tarda mucho en secar y se adhiere a cualquier objeto con el que entra en contacto. Esta cualidad permite dejar como impronta sobre el barniz la textura material del objeto que se desee —la trama de un tejido, los nervios de una hoja, los poros de un papel—, textura que será reproducida fielmente en la lámina al sumergir ésta en la cubeta de ácido.

Entre los efectos de las estampas obtenidas con este procedimiento, uno de los más frecuentes es el que imita el dibujo a lápiz. Para ello basta colocar sobre el barniz protector una hoja de papel y realizar en ella un dibujo con lápiz plomo. Debido a la presión ejercida por el lápiz, la naturaleza granular del papel dejará su impronta sobre el barniz y este efecto poroso quedará grabado en la lámina siendo transferido a la estampa.

LÁMINA

Plancha de metal, de espesor proporcional a su superficie y formato rectangular o cuadrado, grabada con el fin de ser estampa-da. El más común y noble de los metales empleados en grabado calcográfico es el cobre, aunque a partir del siglo XIX comienza a trabajarse sobre láminas de acero, y más recientemente de cinc. Al grabador le correspondía la tarea de preparar la lámina antes de ser grabada. Para ello batía el metal de cobre en frío hasta conseguir una plancha delgada cuya superficie debía pulirse para eliminar las señales del martillo. Téngase en cuenta que cualquier hendidura o hueco no deseado en el metal retendrá tinta durante la estampación pudiendo estropear el trabajo. La operación de pulido se realizaba colocando la lámina sobre una tabla y frotándola sucesivamente con piedra de afilar, piedra pómez y carbón de haya para terminar pasando el bruñidor. Llegado a este punto solo faltaba redondear las esquinas y matar en bisel los lados, con objeto de que los bordes del metal no fueran cortantes para no romper el papel en la estampación.

Dentro del vocabulario técnico de la estampa, lámina es uno de los términos de significado más debatido y de aplicación más controvertida. Atendiendo a las fuentes, en todos los tratados y manuales en español anteriores al siglo XIX así como en la documentación de archivo correspondiente al mismo periodo, la palabra lámina aparece reseñada en el sentido y con el significado descritos [Ceán afirma: “entre los grabadores en dulce, lámina es una plancha de cobre lisa y pulimentada, en la que graban o abren con punta o buril las figuras que quieren representar en la estampa”]. Hay que admitir, sin embargo, que entre los artistas contemporáneos dicho concepto de lámina está en desuso. Los grabadores actuales prefieren la palabra plancha, y, en general, se emplea lámina para referirse a la estampa. Pero, aunque pueda admitirse plancha en lugar de lámina nada justifica su empleo en el sentido de estampa ni de ningún tipo de ilustración.

PLANCHA

Los autores en lengua castellana de los tratados de grabado en talla dulce llaman plancha a la matriz de cobre antes de ser abierta al aguafuerte o buril, y lámina a la plancha después de ser grabada. Por influencia del vocabulario técnico procedente del francés, a partir del siglo XIX plancha ha acaparado el significado de lámina, llegando a desplazar a este término en el lenguaje común.

TÓRCULO

Prensa para imprimir en hueco, por el sistema de impresión cilindro contra plano. Se compone de una estructura con dos pies laterales entre los que descansan, en paralelo y uno sobre otro, dos cilindros macizos, antes de madera y ahora de acero. El eje del cilindro superior va unido a un aspa en cruz impulsada manualmente o a una rueda activada por motor, mediante las que se le imprime un movimiento giratorio. Entre los dos cilindros apoya, en horizontal, una platina de acero —plano de impresión— sobre la que se coloca la lámina entintada y encima de ella, el papel y los cordellates, por este orden. Al girar el rodillo superior se desplaza la platina, haciendo pasar bajo aquél la lámina con la estampa. La presión, que en algún caso puede alcanzar los 5.000 Kg por cm2, depende de la separación de los cilindros y se regula con dos tornillos superiores. Como consecuencia de esta presión, la tinta depositada en las tallas es recogida por el papel.

ESTAMPACIÓN EN HUECO

Sistema de estampación asociado a las técnicas de grabado calcográfico. Los surcos o intersticios abiertos por el grabador en una lámina de metal se rellenarán cuando el estampador extienda sobre ella una capa de tinta. Ésta ocupará tanto los huecos como la superficie metálica no grabada. En la estampación natural el estampador limpia la tinta sobrante con un trapo o tarlatana, asegurándose que solo contengan tinta los surcos o tallas. Por el contrario, en la estampación artística la tinta superficial no se

elimina del todo, provocando efectos de veladuras. Al poner en contacto el metal entintado con una hoja de papel y hacer pasar ambos entre los dos cilindros de un tórculo, la tinta de las tallas pasa a la estampa. Es decir, la imagen transferida a la estampa coincide con los huecos de la lámina metálica.

El entintado de la lámina se realiza con una muñequilla de trapo. Previamente, el metal ha debido ser calentado por medio de un hornillo para que la tinta gane en fluidez y penetre con mayor facilidad en las incisiones. El paso siguiente consiste en limpiar, con mayor o menor intensidad, la superficie de estampación empleando la tarlatana. La lámina ya está dispuesta para ser estampada, solo resta depositarla sobre la platina del tórculo, con la cara del dibujo hacia arriba, y colocar encima un papel ligeramente humedecido —de esta forma aumenta su elasticidad evitando el riesgo de rupturas y favoreciendo su penetración en las tallas—. El estampador debe comprobar la presión y, para amortiguar el rozamiento del cilindro superior del tórculo, entre éste y el papel coloca un trapo de algodón, los cordellates. Activando dicho cilindro superior se desplaza la platina y, con ella, la lámina y el papel, que pasan, así, entre ambos rodillos. Como resultado de la presión, la tinta se traslada a la hoja, en la que, además, queda marcada claramente la huella del metal. Por fin, el secado de la estampa completa el proceso.

LITOGRAFÍA

El soporte sobre el que interviene el artista litógrafo en este procedimiento es una piedra calcárea, porosa, que tiene la capacidad de absorber tanto la grasa como el agua. Sirviéndose de un lápiz o de tinta de composición grasa, el artista efectúa un dibujo sobre la piedra una vez que su superficie ha sido convenientemente pulimentada y graneada o bruñida. La tinta o el polvo de lápiz grasos penetran en los poros de la piedra que coinciden con la zona dibujada. Si la superficie de la piedra se moja, el agua penetrará en los poros libres y será expulsada de los ocupados por la tinta, debido al rechazo natural que existe entre el agua y la grasa. Por su naturaleza el agua y la grasa se repelen, no se mezclan. Mediante un procedimiento químico, conocido con el nombre de acidulación, se aplica sobre la piedra una capa de ácido nítrico mezclada con goma arábiga que permite fijar la zona dibujada y limpiar de grasa los poros de la zona libre, haciéndola más receptiva al agua. Para estampar el dibujo de la piedra basta humedecer ésta y a continuación pasar un rodillo empapado en tinta grasa. La tinta solo penetrará en los poros ocupados anteriormente por el dibujo y será repelida de los poros donde esté el agua. La estampación litográfica es plana, ya que la tinta se deposita en la superficie de la piedra, superficie que no ha sido rebajada en las zonas blancas ni tampoco incidida con instrumento alguno.

El mismo proceso puede ser aplicado sobre otros tipos de soportes, en particular, planchas metálicas de cinc —cincografía— o aluminio —algrafia—.

El descubrimiento de la técnica se debe a Aloys Senefelder, quien en los años finales del siglo XVIII obtuvo las primeras estampas litográficas. Al fin se disponía de un procedimiento gráfico en el que la única persona que necesitaba un adiestramiento técnico era el estampador, pues cualquiera capaz de hacer dibujos con el lápiz o la pluma podía realizar una litografía con su ayuda. Dando por supuesta la habilidad de dibujante, nadie necesitaba ya estudiar el manejo de un sistema de rayado compli-cado, como el que se derivaba de la teoría de trazos que durante más de dos siglos había caracterizado a la talla dulce, para conseguir una superficie de estampación. Ni siquiera era necesario que el dibujante autor de la litografía fuera al establecimiento litográfico, ni que hubiera visto una de las piedras utilizadas al efecto, pues podía dibujar, según prefiriera, sobre la piedra o sobre un papel autográfico, con lápiz, pluma o pincel con la única condición de emplear sustancias grasas.

LITÓGRAFO

Operario que conoce y practica la técnica de la litografía. Compete al litógrafo la preparación y prueba de las piedras, el reporte del dibujo realizado en papel autográfico, la acidulación de la matriz y su estampación. Por extensión, también se llama litógrafo al artista que dibuja directamente en la piedra, aunque como se ha indicado son precisamente las operaciones previas y poste-riores ejecutadas sobre la matriz de estampación las que definen la actividad fundamental del litógrafo. Es por este motivo que la abreviatura *lith.* en la letra de la estampa suele referirse con mayor frecuencia al establecimiento litográfico donde se preparan y estampan las piedras que al propio artista.

LITOGRAFÍA A LÁPIZ

Procedimiento de litografía que consiste en dibujar en seco sobre una piedra con lápices litográficos después de haber prepara-do adecuadamente su superficie. Esta preparación no es otra que la del graneado. He aquí la primera regla: no puede dibujarse con lápiz sobre una matriz que no haya sido previamente graneada. Las piedras más adecuadas son las de color uniforme y gran dureza. Para dibujarlas, es conveniente tener a mano varios lápices ya que, por una parte, se despuntan con notable rapidez y, por otra, cada zona del dibujo puede exigir trazos de diferente grosor y distinta intensidad de negro. Así pues, el artista debe proveerse de lápices cuyos componentes hayan sido mezclados en proporciones variables, de modo que su dureza y color no sean iguales. Finalizado el dibujo se recomienda dejar la piedra en reposo al menos un día, protegiéndola adecuadamente para evitar riesgos de manchas grasas, con el fin de dar el tiempo suficiente a la penetración del pigmento en los poros. El paso siguiente es la acidulación de la matriz vertiendo sobre la piedra un ácido diluido en agua en una proporción del uno por ciento. Por lo que respecta a la estampación de una piedra dibujada con lápiz, hay que decir que se trata de un proceso extraordinariamente delicado y que exige una gran pericia al litógrafo porque existe bastante riesgo de que la tinta de estampar se expanda por la superficie provocando borrones irreparables.

PAPEL REPORTE

Papel preparado para transferir por autografía un dibujo a una piedra litográfica. La adherencia de la imagen a la superficie de la piedra es posible gracias al encolado de la cara del papel que va a contener dicha imagen. Tal operación consiste en aplicar con un pincel ancho y flexible una sustancia especial, formando una capa delgada. Senefelder sugiere como ingredientes goma arábiga, cola cocida, creta o tiza, cal apagada y almidón, pero basta aplicar un engrudo de harina de trigo o almidón de arroz diluido en agua tibia. Una vez seco el papel se coloca sobre una piedra bruñida y se pasa por la prensa, adquiriendo, de este modo, mayor tersura y un apresto fino que facilita el dibujo.

AGUADA LITOGRÁFICA

Técnica de litografía en la que el dibujo se realiza con un pincel mojado en una disolución de tinta litográfica y agua. La repulsión natural entre el agua y la grasa que compone la tinta hace que ésta se disperse por la superficie de la piedra litográfica creando un efecto de manchas similar al de los dibujos a la aguada. Para que la dispersión de la tinta pueda ser homogénea, la piedra debe estar perfectamente bruñida. La mayor dificultad del procedimiento radica en la fijación de la imagen. El proceso de acidulación es aquí especialmente importante, porque se requiere limpiar la piedra de partículas de grasa con extremo cuidado. Sin embargo, la aguada no soporta una acción intensa del ácido, a diferencia de los dibujos realizados con pluma litográfica, por lo que debe estar poco concentrado. Generalmente este procedimiento no se aplica de forma autónoma sino como complemento de la litografía a pluma. Las líneas del contorno de las figuras se hacen a pluma y los volúmenes y sombras se consiguen mediante la aguada.

TINTA LITOGRÁFICA

Cuando de litografía se trata hay que diferenciar las tintas para dibujar sobre la piedra de las tintas de impresión empleadas en la estampación de aquella. Por tintas litográficas deben entenderse las primeras, aunque en realidad la composición de las tintas de estampar no difiere mucho de éstas. Con la tinta litográfica se dibuja directamente, en su estado sólido, mediante lápices y, en su estado líquido, con pluma o pincel. Ante los sucesivos pasos a los que va a ser sometida la imagen dibujada en la piedra, la tinta debe cumplir ciertos requisitos fundamentales como el de su capacidad de adherencia, insolubilidad en agua y resistencia al ácido. Los porcentajes de las mezclas pueden variar según el grado de liquidez que se desee, pero, en general, los componentes de las tintas litográficas son siempre los mismos: negro de humo, cera, jabón, sebo y goma laca.

PIEDRA LITOGRÁFICA

El soporte ideal para la práctica de la litografía es la piedra de carbonato de calcio, de grano fino y color uniforme de la gama de los ocres, azules o grises. Aunque su grosor debe estar en relación con su tamaño, no conviene que supere los diez centímetros, porque de lo contrario sería tal el peso que la haría inmanejable. En general, cuanto más claro es el color, menor es la dureza de la piedra y más fácil y cómodo el dibujo sobre ella pero mayor la posibilidad de que se emborrone durante la estampación. Por este motivo, las piedras blandas aguantan un número mas corto de estampaciones. En cualquier caso, es preceptivo cortarlas en ángulo recto, sin biselar los bordes, lo que facilitará su colocación en la prensa litográfica, y pulimentarlas antes de ser usadas. Deben conservarse en lugar seco con una temperatura moderada y constante para reducir el riesgo de fractura y, por la misma razón, debido a su extraordinaria fragilidad, el litógrafo tiene que evitar golpearlas mientras las manipula.

Para obtener una estampa con un fondo de color continuo, la piedra utilizada para dicho fondo recibe el nombre de piedra de tinte.

Originadas en la era terciaria, las mejores piedras litográficas son las procedentes de las canteras de Baviera —Solenhofen—, Renania y Sajonia, cuya merecida fama se extendió por Europa siendo demandadas en todo el continente.

PRENSA LITOGRÁFICA

Máquina para estampar piedras litográficas, inventada por Senefelder en 1798, compuesta de dos pies laterales que soportan un cilindro móvil de acero sobre el que descansa un carro o plataforma horizontal de madera. El carro se pone en movimiento al activar una manivela que hace girar el cilindro. Encima del mismo se coloca la piedra con la cara dibujada hacia arriba. En contacto con la superficie entintada de dicha piedra se dispone la hoja de papel de la futura estampa, sobre ella, una maculatura o papel de mala calidad y, por fin, una delgada chapa metálica o plancha de plástico que al impregnarse de grasa facilitará el desplazamiento de un rastrillo de madera acoplado a la prensa. Este rastrillo, cuya sección es en V, desciende y presiona fuertemente el papel contra el soporte de estampación gracias a una palanca. El cálculo de la presión se efectúa en el borde de la piedra, por este motivo conviene dejar un margen sin dibujo alrededor del soporte, reservándolo con goma arábiga.

La descrita, con carro móvil y rastrillo superior fijo, es una tipología de prensa litográfica —en ella la piedra se desplaza junto con el carro hasta pasar completamente por debajo del rastrillo—. Pero existe otro tipo, en el que la plataforma y, en consecuencia, la piedra no se mueven, y la presión es ejercida por un rastrillo que se desplaza lateralmente.

SERIGRAFÍA

Procedimiento de arte gráfico basado en un método permeográfico de estampación. El artista interviene sobre una pantalla de seda, tejido sintético o malla metálica obtenando ciertas zonas de su trama. Dicha operación puede realizarse de forma manual,

aplicando un líquido de relleno o adhiriendo una película o plantilla recortada, pero también existen sistemas de obturación fotomecánicos previa sensibilización de la pantalla. Esta preparación de la matriz de impresión constituye la fase más delicada del trabajo del artista serígrafo y su resultado se traduce en la existencia de superficies tapadas, correspondientes a los blancos de la estampa, junto con otras abiertas, o zonas de imagen. Para estampar se esparce tinta líquida sobre el tamiz de la pantalla mediante una rasqueta, tinta que pasará al papel solo por las partes no obturadas. Como puede observarse por esta descripción, la diferencia fundamental de la serigrafía respecto a otras técnicas de arte gráfico es que en ellas la imagen se transfiere desde la matriz de estampación a la estampa por presión, mientras que aquí se genera a través de una pantalla por filtración. Esta diferencia explica la distinta cantidad de tinta depositada sobre el papel en uno y otros procedimientos y permite entender porqué las superficies de color son tan compactas, sólidas y homogéneas en las estampas serigráficas. La extraordinaria ductilidad de este sistema de impresión ha posibilitado su desarrollo industrial, completamente mecanizado, con producciones considerables de imágenes múltiples soportadas en objetos de naturaleza variable.

El método esencial de los sistemas de impresión permeográficos se conoce desde antiguo en las culturas orientales; no obstante, el antecedente más directo de la serigrafía se encuentra en el estarcido con plantillas de comienzos del XX. Su definitiva incorporación a la esfera de la estampa artística es, en efecto, muy reciente. En la década de los años sesenta los artistas más representativos del Pop americano reivindicaron este procedimiento, capaz de adaptarse a su imaginería de consumo arrancada a la cultura popular a través de los medios de masas.

VIII.6. GLOSARIO DE TÉRMINOS SOBRE LA EDICIÓN Y NOMENCLATURA DE LAS ESTAMPAS.

Para la elaboración del presente glosario sobre la edición y la nomenclatura de las estampas, se han seleccionado los términos más empleados en el trascurso de esta investigación. Todas las definiciones están tomadas del *Diccionario del Arte Gráfico* [Javier Blas (coord.), Ascensión Ciruelos y Clemente Barrena, *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996, p. 77-212]. Se han omitido las referencias bibliográficas contenidas en el citado diccionario con el objeto de abreviar y facilitar la lectura del texto y se ha alterado la disposición por orden alfabético.

SERIE

Grupo de estampas realizadas para formar parte de un proyecto, programa o plan concebido a priori. Las series son cerradas, a diferencia de las colecciones que pueden estar abiertas y ser susceptibles de crecimiento. Son series de estampas por ejemplo, *Retratos de los Españoles Ilustres*, *Vistas de los puertos de España*, *Batallas de Alejandro Magno*, *Trajes de Italia*, *Peces del Cantábrico* o *Gritos de Madrid*.

EDICIÓN // V. Tirada // TIRADA

Conjunto de estampas correspondientes a una misma obra obtenidas en una o varias sesiones consecutivas y continuas de estampación hasta completar un número de ejemplares establecido de antemano por el artista o el editor. La tirada propiamente dicha incluye los fuera de comercio, pruebas de artista y edición venal, aunque el término hace referencia, casi siempre, a esta última, numerada en cifras arábigas. Todas las estampas de una tirada presentan idénticas características en cuanto al tipo y formato de papel, color de las tintas y método de estampación. De hecho, el estampador está obligado a respetar y procurar dicha igualdad.

NUMERACIÓN

La justificación de una tirada es la indicación explícita del número de ejemplares estampados con una misma matriz y del orden que cada ejemplar concreto ocupa dentro de la edición. La numeración se ha impuesto en el arte gráfico contemporáneo al modificarse la valoración de la estampa y pasar a ser considerada obra de arte y, en consecuencia, objeto de mercado. El número de ejemplares tirados depende de la técnica de arte gráfico empleada. La litografía, xilografía, serigrafía y grabado a buril aguantan tiradas muy amplias. Por el contrario, en el extremo opuesto, la punta seca, manera negra y ciertas técnicas pictóricas de grabado calcográfico solo permiten obtener un número reducido. No es menos cierto, sin embargo, que conforme a la ley de la oferta y la demanda, el valor venal de un objeto depende del número de ejemplares que existan del mismo, lo que llevado al campo del arte gráfico significa que cuanto más reducida sea una tirada mayor será el precio de cada estampa. Por otra parte, en lo que respecta a su singularización por medio de la numeración, responde al deseo de convertir en único un objeto que, por principio, no lo es: un residuo, en definitiva, de la anacrónica teoría de la unicidad de la obra de arte.

Existen dos posibles numeraciones, una en cifras arábigas, correspondiente a la edición venal, y otra en romanas para las pruebas de artista. En ambos casos, se anotan a lápiz dos cantidades separadas por una barra: la del denominador indica el número global de estampas y la del numerador, el orden de cada una de ellas dentro del total. En cuanto al lugar reservado a la numeración, ocupa el ángulo inferior izquierdo debajo de la huella o de la mancha.

BON A TIRER (B.A.T.). BUENO PARA ESTAMPAR

Prueba de estampación definitiva a la que debe adaptarse toda la tirada. Después de que el artista ha concluido su trabajo sobre la matriz, se llevan a cabo una serie de ensayos destinados a la búsqueda de las tintas adecuadas, los papeles idóneos o el método de estampación que conviene al procedimiento gráfico empleado. Dichos ensayos —pruebas de estampación— se realizan bajo la supervisión del artista, pero teniendo muy en cuenta los consejos técnicos sugeridos por el estampador. Cuando se llega a la prueba definitiva, ante la total conformidad del artista, el estampador procede a marcarla con la expresión *bon á tirer* —*BAT*—, o su equivalente en español, bueno para estampar. A partir de este momento, la totalidad de la tirada debe hacerse conforme a las pautas establecidas en el *bon á tirer*.

PRUEBA DE ARTISTA (P/A)

A pesar de su nombre las de artista no son pruebas en un sentido estricto sino estampas tan definitivas como las de la edición venal o los fuera de comercio. En realidad, es muy poco lo que las diferencia de estos últimos, ya que se trata de ejemplares no destinados a la venta sino reservados al artista para su colección personal o, en su caso, para el depósito legal. Aunque el número de ellos varía dependiendo de la exclusiva voluntad del artista, existen unos límites normalizados y aceptados. De acuerdo con dichos límites, las pruebas de artista no deben superar el diez por ciento de la tirada. La Declaración de Venecia de 1992 ratificó a este respecto las conclusiones expuestas en el III Congreso Internacional de Artistas celebrado en Viena en 1960. En las conclusiones de la Declaración de Venecia se indica expresamente que “para prevenir cualquier abuso en la difusión de la obra gráfica original es recomendable precisar claramente el número de ejemplares estampados, indicando de modo particular los numerados para la difusión en el mercado, los eventualmente destinados a colecciones públicas y los ejemplares para el autor, que por norma no tendrían que superar el 10% de la tirada total”. A las pruebas de artista se las reconoce por llevar anotada a lápiz la abreviatura *P.A.* —*E.A.*, en francés—, pero también es frecuente individualizar cada una de ellas con una numeración en cifras romanas.

PRUEBA DE ESTADO (P/E)

Durante el proceso de intervención en la matriz, el artista gráfico examina en fases sucesivas el desarrollo de su trabajo y el efecto del mismo sobre el papel. Esta comprobación se realiza estampando la matriz en el estado en que se encuentra. Las pruebas de estado son, por tanto, un instrumento de apreciación de extraordinario valor para el artista, ya que le permiten reorientar la intervención en el soporte, tomando, en su caso, decisiones que afectarán a la composición de la imagen o a la construcción de las luces y las sombras. En la medida en que los resultados varían considerablemente de una prueba de estado a otra, como consecuencia de la adición o sustracción de elementos, cada una de ellas será única, porque, aunque lo intentara el artista, cosa que carece de sentido, volver con absoluta exactitud a los estados anteriores resulta imposible. Su carácter de unicidad y su rareza han convertido a estas pruebas en objetos muy cotizados por los coleccionistas y gabinetes de estampas. Si se tiene la fortuna de reunir todas las pruebas de estado se estará en condiciones de conocer paso a paso las etapas creativas de una estampa. A veces el artista ordena las sucesivas pruebas marcándolas con la expresión *primer estado*, *segundo estado*...

FUERA DE COMERCIO (H/C)

Estampa definitiva de una tirada, no incluida en la edición venal numerada con cifras arábigas, ni tampoco entre las pruebas de artista numeradas en romano. Como su nombre indica, tales estampas no pueden ser objeto de comercio, es más, lo honesto sería prescindir de estampar ninguna de ellas o, en caso de hacerlo, tirar un número muy reducido, de cuyo destino, distribución o uso debería ser único responsable el artista. Los fuera de comercio llevan la anotación manuscrita *H.C.* —correspondiente a la expresión francesa *hors commerce* — o *F.C.* Por definición, una prueba de estado procedente de una superficie de estampación implica que el trabajo en la matriz se encontraba inacabado en el momento de obtenerla. Obviamente todas las pruebas y, por supuesto las de estado, son estampas. Pero no todas las estampas son pruebas. De hecho la mayoría de las estampas, aquellas que forman parte de la tirada, no lo son. Esto nos conduce a la conclusión de que en las observaciones tan frecuentes de *tirada compuesta por tal número de pruebas*, u otras similares, se emplea de forma incorrecta el término.

PRUEBA DE COLOR (P/C)

Producto del ensayo en el taller de estampación con tintas de diferentes colores son estas pruebas que el estampador lleva a cabo ante la supervisión directa del artista. Tanto las de color como el resto de las pruebas realizadas para comprobar el tipo de papel más adecuado o el método de estampación idóneo, se obtienen cuando el trabajo sobre la matriz está completamente terminado y culminan con el *bon á tirer* que regula la tirada. Es habitual que el estampador anote en cada una de estas pruebas las características específicas de las tintas y mezclas de color empleadas.

VIII.7.
LISTADO DE ABREVIATURAS

MOMA: Museum of Modern Art de Nueva York

ULAE: Universal Limited Art Editions

UCLA: Universidad de California en Los Ángeles

Gemini G.E.L.: Gemini Graphics Editions Limited

AEDAG: Agrupación Española de Artistas Grabadores

MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

UCM: Universidad Complutense de Madrid

FIAC: International Contemporary Art Fair de París.

IVAM: Instituto Valenciano de Arte Moderno

MIT: Massachusetts *Institute of Technology*

MGEC: Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella

SEACEX: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior

MACBA: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona

UCLA: Universidad de California en Los Ángeles

Anv.: anverso

Rev: reverso

ABSTRACT

Summary in English of the Doctoral thesis: *The Activity of Grupo Quince in printmaking*.

Introduction

This study aims to analyze a crucial period in the history of printmaking in 20th century Spain, with the intention of highlighting the work of the workshop, publisher and gallery known as Grupo Quince. The collective was a driving force behind the Spanish print-making movement, positioning it within the contemporary parameters where the artistic discipline is currently found.

Entitled “The Activity of Grupo Quince in Printmaking”, the study looks at the group’s extensive editorial work, which took place over a period of more than ten years in Madrid, underlining the pioneering nature of several of its projects, its publishing achievements and the dissemination of graphic works by both Spanish and foreign artists. It also aims to highlight the collaborative spirit of pieces created in the workshop by painters and sculptors under the direction of excellent printmakers.

With the goal of illustrating the decisive contribution of Grupo Quince, the principles and characteristics that define prints are reviewed, in order to establish the interpretation that is currently appropriate for this artistic discipline. Those concepts are analyzed which have been most influential in this new vision for and assessment of prints, and the recent history of the formation of Grupo Quince is reviewed. Once context and recent history have been established, a thorough analysis begins of the group’s activity in publishing, trade and exhibitions. In addition, the work of the group’s managers, specialists and artists is thoroughly explored through a detailed look at all those who participated in this cutting edge project in the world of Spanish printmaking.

This study is undertaken from the conviction of the need to leave a rigorously documented written record of the work developed by Grupo Quince during the 14 years it was active, and of the legacy it left behind. The absence of a previous study on the subject which is thorough, critical and descriptive, has led us to take on this defense with the intention of showing how, why and by whom Grupo Quince set the guidelines that define printmaking today. In addition, we aim to describe for the first time the favorable context that was established for the dissemination of printmaking, and especially the setting of collaboration, learning and experimentation that originated among artists and specialists, inspiring the growing participation of artists from other disciplines within the realm of printmaking.

Objectives

Our research aims to provide a document of the publishing and expositive work developed by Grupo Quince from 1971 to 1985, as no such study has been carried out on the subject to date. For this reason, these projects are being tackled in detail and a catalogue raisonné is being prepared which includes all of the works published by Grupo Quince, which will be extremely useful in later studies on the subject.

Another of our main goals is to demonstrate the incredible importance of the implementation of the workshop-publisher-gallery model, considering that Grupo Quince was a precursor in Spain of this organizational model, which was at the same time catching on with great success in the United States. This sort of management, which includes the artist, the publisher and the specialists in one complete project, contributes to the control of the entire process of creation, collaboration, publication, dissemination and commercialization, providing a new way of understanding the creation of prints, which continues to this day.

It is also our intention to collect and praise the work put in by the administrators and specialists at Grupo Quince, in an attempt to motivate and to demonstrate the alternative possibilities of engravings and lithographs for nearly 100 artists who worked in other disciplines, in addition to training and sensitizing a public that had not been exposed to printmaking. Well-known from the Spanish art world like María Corral, Carmen Giménez and José Ayllón used their excellent judgment to direct publishing projects, accompanied by such highly qualified engravers and lithographers as Antonio Lorenzo, Óscar Manesi and Don Herbert.

Finally, we wish to show the importance of the almost one hundred artists who participated in this project. The majority of these were painters and sculptors who had no previous experience with engraving and lithography, who had the opportunity to get started and experiment with well-known professionals creating pieces that are now a reference point among graphic works from the 1970s. Above all, we stress the fact that almost all of these artists continued to use printmaking as a mode of expression, raising the prestige of this discipline to levels never before achieved. We would also like to show how, during the years it was active, Grupo Quince was a unique setting in the capital city, where well-known figures from the world of art and culture came together, and where for the first time in Madrid, not only the graphic works of Spanish artists could be seen, but those of important foreign artists.

Findings and Conclusions

The findings of this study can be expressed in three different parts:

1.- Analysis of some of the most significant concepts linked to contemporary graphic art and a description of the state of printmaking in Spain before the formation of Grupo Quince.

2.- Review of the artistic context during the years when Grupo Quince was most active and a detailed study of its activity in printmaking and of those responsible for the project. This section encompasses the creation, organization and objectives of Grupo Quince, as well as its main contributions of portfolios, print series, exhibitions, and catalogues. It also looks at the group’s relationships with other galleries and publishers both in Spain and abroad.

3.- Classification of all prints published by Grupo Quince as confirmation of its extensive editorial work and its valuable contribution to the Spanish printmaking. A detailed description of the place model is included, and a list of specifications can be found next to the image. For the first time, this classification outlines the relationship between each edition, resulting in a reference point that will be key for future studies.

Through this intensive investigative study, we have concluded that Grupo Quince was the most important editorial project in 1970s Spain. For the first time ever, this private initiative developed the workshop-publisher-gallery model, an organizational structure that has taken root over time thanks to the excellent results it has shown. We would like to highlight how crucial the group’s contribution was in providing artists with a space that was ideal for experimenting and developing their artistic approaches through engraving and lithography, at a time characterized by a growing interest in the search for new styles and modes of expression.

Another important aspect worth stressing is that the artists were not merely invited to use the workshop, but rather their work was published, distributed, shown and sold by Grupo Quince, providing direct access to the art market without having to personally manage the commercial side of things. Until that time, very few galleries published their artists’ graphic works. Only Juana Mordó, Sen and Juana de Aizpuru published prints, and only on occasion, so artists truly benefitted from these projects, in which in addition to gaining experience in printmaking, their pieces were shown and marketed.

It is extremely important to stress in these conclusions the artistic careers of the artists published by Grupo Quince. On that long list are such influential names in contemporary Spanish art as José Guerrero, Miguel Ángel Campano, Fernando Zóbel, Carmen Laffón, Antonio Saura, Gerardo Delgado, Joan Hernández Pijuan, Luis Gordillo, Amadeo Gabino, Manuel Millares, Darío Villalba and José M^a Yturralde. These artists are relevant not only for their contributions in the field of painting and sculpture, but for having developed a very important part of their artistic careers by using different printmaking methods as another means of expression, clearly influencing the elevated status currently enjoyed by printmaking.

As a consequence of the extensive list of artists who worked with Grupo Quince and the active participation of its directors in the cultural setting of the day, we must underline the diversity of works published and the impressive number of exhibits held. Its workshops hosted artists of all kinds, in a faithful reflection of a generation that paved the way for a crucial change in artistic tendencies. A generation profoundly marked by change and by an ideological opening, with the desire to experiment and to define a new artistic landscape where it could begin to incorporate graphic artwork as another creative instrument. In this sense, it was decisive that these artists had a meeting place where there was room not only for art, but also for design, literature, poetry and music. That the group's leaders were enthusiastic and committed was also key.

Following the analysis and classification of works published by Grupo Quince throughout its existence, we conclude that, based on the sheer magnitude of work, the quality of the prints and the relevance of the published artists, this is the largest and best legacy of work published during the 1970s in Spain. It was risky to commit to many of these pieces because of their novel style, like for example the screen prints of Joaquín Mouliáa and Darío Villalba, which were published in 1972. Others are still significant reference points in contemporary printmaking, like Luis Gordillo's series of 14 lithographs, published in conjunction with the Theo Gallery in 1979, or Fabrizio Plessi's portfolio of 12 silkscreens, *Rapporto sull'acqua*, from 1974. Taken as a whole, these pieces make up a valuable contribution to the history of printmaking, although we must highlight the 18 artist books that were created, as they are considered the most ambitious editorial projects, and those that went on to distinguish themselves most notably in later years. Among the artists chosen were Antonio Saura, José Hernández, José Guerrero and Fernando Zóbel, all prime examples of Spanish contemporary art, whose pieces are accompanied by texts and poetry by important writers, creating pieces that are meticulous, complex and exceptional.

All of this admirable work was undertaken thanks to the professionalism of those responsible for the artistic and commercial direction of Grupo Quince: María Corral, José Ayllón and Carmen Giménez. Without their hard work and high spirits over more than a decade, these brilliant results would never have come to be. Their management made it possible to tackle numerous publishing projects and exhibitions, during which time they gained experience and knowledge that they would later to go on to develop through other cultural projects after they had left Grupo Quince. María Corral and Carmen Giménez came to take on positions of great responsibility in art management and direction both in Spain and abroad, building up impeccable careers during their years at Grupo Quince. For his part, José Ayllón, who had already had an extensive and significant career in the art world as a critic, editor and commissioner, contributed his experience and knowledge to the building of the base that would support the publishing project. With his charismatic personality and good judgment, he attracted artists and created the framework necessary for bringing the work into more commercial spheres.

One of Grupo Quince's most impressive achievements came with the opening of various channels for the promotion, distribution and sales prints to a Spanish public, and beyond that, to an international audience. This commercial activity was developed by Carmen Giménez, whose work paved the way for relationships with many galleries located all over the map. These galleries accepted work on commission, published their artists and collaborated on various editions, as was the case with Madrid-based galleries Vandrés, Theo

and Juana Mordó. That important work around education and raising public awareness was one of Grupo Quince's fundamental contributions, as they were able to capture public interest and create a market around prints that had been practically non-existent before that time.

International relations became much stronger when Carmen Giménez and María Corral began to attend art fairs and biennales in other countries, where they came into contact with important workshops and publishers like *Parasol Press* in Nueva York, and *Gemini G.E.L.* in Los Angeles. They promoted various Spanish artists abroad, including Joan Hernández Pijuan and his art book *Proyectos para un Paisaje (Plans for a Landscape)*. This newfound visibility would be extremely beneficial for the dissemination of Spanish graphic works abroad. In addition, this open door allowed them to become familiar with the work that was being done in other workshops, namely in North America, where the work of first-class artists was being published. These contacts made it possible for the work of such artists as Jim Dine, Jasper Jones, Claes Oldenburg, David Hockney and Frank Stella to be shown for the first time in Spain, thanks to the mutual collaboration of Grupo Quince and publishers Robert Feldman (of *Parasol Press*) and Paul Cornwall-Jones (of *Petersburg Press*) in New York. In the context of this international opening-up, the exhibit *Contemporary Spanish Prints* was also noteworthy. Curated by Carmen Giménez and Everett Rice, it toured several American museums and universities in 1979 and 1980, in an unprecedented initiative in the field of Spanish contemporary printmaking.

Another notable conclusion from this study is that thanks to Grupo Quince a network of publishers, printmakers and workshops came together, trained by the group's technical directors, lithographers and printmakers, which is still active today. These people, who over time have tackled their own projects, have continued to develop significant work in printmaking, publishing, research regarding their own work and collaboration with other artists. In this respect, we are especially impressed with the work headed up by Dimitri Papagueorgiu, whom we consider the architect and driving force behind the project. His career has become a reference point in Spanish printmaking, as he led the way in teaching and in the publication of graphic works. But above all, we must recognize his contemporary vision of a workshop-publisher as the most favorable setting for establishing a space for collaboration, learning and experimentation.

As we have repeatedly stressed the importance of the collaborative process in printmaking, it is essential that we pay tribute to the work of painter Antonio Lorenzo during his five years as technical director of Grupo Quince. He was a person who, due to his training as an artist and his close ties to the *Museo de Arte Abstracto* in Cuenca, brought with him a powerful concept of printmaking and the value of ideas and images over that of technique. His sensitivity, his character and his profound knowledge of printmaking and art made the Grupo Quince workshop the finest setting for research and learning.

Grupo Quince had the best lithographer currently working in Spain. With his artistic personality and his mastery of the technique, Don Herbert created numerous editions during the six years he was with Grupo Quince, work which he continued at H & H Workshop starting in 1980. There, he created and even published many lithographs by well-known artists he had worked with previously, including José Guerrero, Rafael Canogar and Andrés Nagel. With his assistance, they learned about various lithographers. Currently, he works as a lithographic technician and teacher at Arteleku, while continuing to develop his own art work.

Another exceptional specialist who worked with Grupo Quince was Óscar Manesi. The Argentine printmaker was responsible for print quality and for the technical resolution of any problems that arose with the printing plates during the creative process. His professionalism ensured the perfection of each edition, and through his extensive technical knowledge, he helped artists develop their original ideas. Thanks to his education and his generous spirit, he was able to obtain incredible results with each print, and perhaps even more importantly, he was able to bring out the best in each artist. As was the case with

Don Herbert, many of the artists who had worked with him at Grupo Quince continued on in his workshop, trusting completely in his ability to explore the infinite possibilities of printmaking, with the same emphasis on experimentation that he had practiced with Luis Gordillo.

There is no doubt that the contributions made by Grupo Quince's technical directors were crucial to the progress made in the workshop. But these would not have been possible without the valuable work carried out by the printmakers themselves. It is for this reason that, when speaking of significant contributions made to Grupo Quince, we mustn't forget the printmaking work of Abu Ali Abdel Aziz, Monirul Islam, Denis Long, Niels Borch Jensen and Ramiro de Undabeytia, all of whom ensured high print quality, and above all, extended the initial work at the Grupo Quince workshop, eventually establishing their own printmaking projects.

The final aspect we wish to examine, therefore, is that Grupo Quince became a place where not only artists learned the art of engraving, but also several printmakers who began their education there, acquiring the knowledge and experience that they would later develop fully in their personal work, and in their own workshops.

Once we have expounded on the most important editorial and exhibition projects, as well as contributions made by directors, specialists, artists and others in positions of authority, we can conclude that Grupo Quince was a key enterprise for the development and growth of contemporary Spanish graphic art. All of these contributions laid the groundwork that would later support much of the framework that continues to define printmaking in the capital city forty years on. Many of the workshops, specialists, engravers, lithographers and publishers who are currently leaders in their fields, were educated at or developed part of their professional careers with Grupo Quince. Many of the artists who have truly used their work to contribute to a contemporary vision of printmaking created pieces in these workshops, and have continued to access their creativity through this discipline thanks to all those who were able to share with them their love for printmaking.

